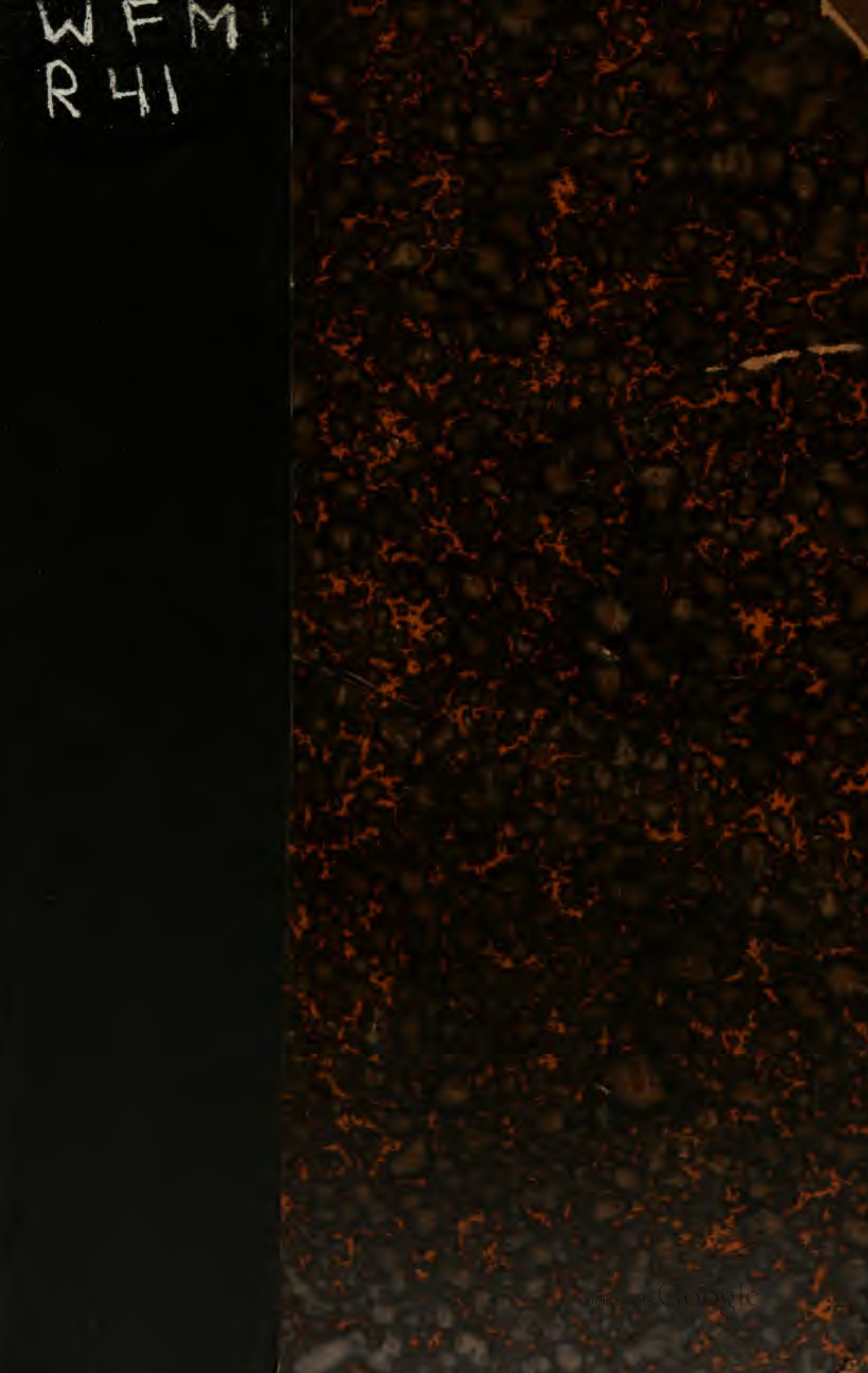

Google


WFM
R41



DIE

MOSAIKEN VON RAVENNA.

BEITRAG

ZU EINER KRITISCHEN GESCHICHTE

DER

ALTCHRISTLICHEN MALEREI

VON

DR. JEAN PAUL RICHTER.

MIT 4 ABBILDUNGEN.

WIEN, 1878.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

SEINEM HOCHVEREHRTEN FREUNDE

HERRN

THEODOR BUSSLAIEFF

PROFESSOR DER UNIVERSITÄT IN MOSKAU

GEWIDMET

VOM

VERFASSER

VORWORT.

Wenn auch in der Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle, einem Werke, dessen epochemachende Bedeutung uns nicht zweifelhaft ist, die Denkmäler der altchristlichen Malerei nach einem kritischen Princip behandelt werden, welches den künstlerischen Intentionen jener Zeit wohl nicht ganz gerecht wird, so ist doch in der hohen Anerkennung, welche insbesondere den Mosaiken von Ravenna zu Theil wird, nicht weniger als in der Aufmerksamkeit, welche im Allgemeinen den Denkmälern der frühchristlichen Kunstepoche von den Verfassern gewidmet wird, zum mindesten dargethan, dass unsere moderne Kunstgeschichte und nicht allein die Archäologie Recht und Pflicht habe, dem Gegenstande sich zu widmen. Aber wie in der antik-heidnischen Kunst, vor Allem in Plastik und Malerei, die Grenzen der Aufgabe beider Wissenschaften fliessende sind, so nicht minder in der altchristlichen Kunst, welche einer scheinbar zwitterhaften, in den Angeln zweier Welten sich bewegenden Cultur angehört. Die kunstgeschichtliche Beschreibung von Denkmälern aus jener ebenso eigenartigen wie denkwürdigen Zeit kann der Beihilfe der Archäologie schlechterdings nicht entrathen, da hier das kunstgeschichtliche Verständniss wesentlich bedingt ist von der Erkenntniss uns fremd und räthselhaft gewordener Formen für den Ausdruck künstlerischer Gedanken.

Geleitet von diesem Gesichtspunkt habe ich in mehrjähriger Arbeit dem autoptischen Studium der Denkmäler mich gewidmet, welche, den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung angehörend, den Uebergang der antiken Kunst in die christliche veranschaulichen. Der Liberalität des H. Comm. G. B. de Rossi

in Rom danke ich die Erlaubniss zu Arbeiten an den von ihm noch nicht publicirten zahlreichen Monumenten der römischen Katakomben, welche für kunstgeschichtliche Fragen vielleicht belangreicher sind als die calixtinischen, dem Wohlwollen des Cardinals Antonelli und des Monsignore Martinucci die ungehemmte Benutzung der vaticanischen Bibliothek, unter deren Schätzen an altchristlichen Handschriften mit Malereien, welche seit S. d'Agincourt eingehend nicht durchforscht worden waren, mehrere wichtige Entdeckungen noch gemacht werden konnten. Insbesondere bin ich dem k. sächsischen Ministerium des Cultus und öffentlichen Unterrichtes zu Dank verpflichtet, welches mich wirksam in den Stand setzte, in den Kreis dieser Studien auch die in den Ländern des Orients erhaltenen Monumente hereinzuziehen.

Damit hängt es zusammen, dass bei der vergleichungsweisen Bezugnahme auf auswärtige Kunstwerke Publicationen derselben in der folgenden Darstellung nicht immer angegeben werden konnten. Von den römischen Katakomben sind nur die von S. Callisto durch de Rossi mit einer die Originale beinahe ersetzenden Genauigkeit veröffentlicht. Für alles Uebrige ist es mehr als bedenklich, auf Bosio, Arringhi, Bottari, Perret oder Garrucci sich zu berufen. Was die Mosaiken betrifft, so muss zunächst auf die von de Rossi unternommene Publication der Mosaici cristiani di Roma verwiesen werden. Ciampini's Vetera monumenta werden, wenn man vom Text absieht, ersetzt durch das eben erscheinende, umfassend angelegte Lieferungswerk von Garrucci, Storia dell' arte cristiana. Mehr zu empfehlen sind die photographischen Aufnahmen von L. Ricci in Ravenna, welche alle ravennatischen Monumente umfassen. — In den Citaten nach Crowe und Cavalcaselle ist auf die neueste theilweise veränderte italienische Ausgabe verwiesen.

Was in der Behandlungsweise und als Resultat der Untersuchung neu erscheinen wird, ist eine Frucht selbstständiger Arbeiten auf einem Gebiet kunstarchäologischer und kunstgeschichtlicher Forschung, dessen Anbau sich wohl der Mühe verlohnt.

J. P. Richter.

INHALT.

VERZEICHNISS DER ABBILDUNGEN.

EINLEITUNG.

Innerhalb eines Zeitraumes von zwei und einem halben Jahrhundert sind die musivischen Bilder entstanden, welche den reichen Schmuck der Kirchen von Ravenna bilden. Von gleicher Dauer ist die geschichtliche Bedeutung gewesen, welche Ravenna im Beginn des Mittelalters behauptet hat. Als die Barbarenschwärme des Radagais Italien überschwemmten (405), machte der Kaiser Honorius das durch adriatische Sümpfe gesicherte Ravenna zu seiner Residenz und dort überlebte die Autorität des Kaisers den Fall Roms durch die Gothen des Alarich (410). Während in den folgenden Jahrzehnten Italien nicht minder als das weite römische Reich durch eindringende Wandervölker erschüttert wurde, thronte in Ravenna der unmündige Placidius Valentinianus III., aber die Zügel des unaufhaltsam sinkenden Reiches lagen in der Hand seiner Mutter, der grossen Tochter des Theodosius, Galla Placidia. Das Leben dieser Frau gleicht einem Roman. „Unter allen Lebensbeschreibungen berühmter Frauen gibt es wenige, die durch geschichtliche Bedeutung grösser, vielleicht nicht eine, die durch die Menge wechselnder und abenteuerlicher Ereignisse, durch den Reiz der Scenen und Locale erstaunlicher gewesen wäre" [1]). In Ravenna verbrachte sie 25 im ganzen ruhige Jahre. Ein von der Geschichte nicht aufgehelltes Dunkel lagert über diesem Abschnitt ihres privaten Lebens, aber die dichtende Localsage lässt hier das Drama ihres Lebens in Bildern eines fast idyllischen Friedens ausklingen. Eine wahrhaft heroische Grösse des Charakters und dabei echte

[1]) Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. 2. Aufl. Bd. I. S. 182.

Weiblichkeit sind die Grundzüge dieses Charakterbildes, in dem die Erinnerung ihr Gedächtniss dankbar feiert [1]). Die um die Monumente der Stadt hochverdiente Fürstin starb mehr als sechzigjährig in Rom am 27. November 450, ward aber in Ravenna begraben.

Fünfundzwanzig Jahre später sah Ravenna in seinen Mauern den letzten Repräsentanten des weströmischen Reiches in der Person des vierjährigen Romulus Augustulus. Ein Jahr später wurde unter den Mauern der Stadt das Schicksal des Reiches entschieden und nun regierte der germanische Held Odoaker von hier aus Italien. Auf den Trümmern seiner Usurpation fasste dann der Ostgothe Theodorich festen Fuss (493) und errichtete in Ravenna das Palatium seiner Dynastie, um meist von hier aus, dem Strom der Völkerwanderung Einhalt gebietend, mit Gerechtigkeit und Kraft das römische Staatswesen zu leiten. Seine Regierung kann als ein verfrühter Versuch gelten, die antike Welt durch das Germanenthum zu regeneriren. Arianischen Glaubens, aber rein von dem Vorwurf der Intoleranz gegen die katholische Kirche griff er selbst in Ravenna nicht ein in den Besitzstand der anders lehrenden Kirche. Wie es überhaupt sein Anliegen war, für die Erhaltung der Monumente Italiens zu sorgen, ja deren Glanz und Zahl zu vermehren [2]), so hat sich seine Fürsorge in dieser Richtung natürlich auch der Stadt zugewandt [3]), in welcher er sein eigenes Grabmal errichten liess († 526). In der kurzen Geschichte seiner unglückichen Nachfolger tritt die Bedeutung der Stadt in den Hintergrund. Im Jahre 539 fiel das zuvor nie bezwungene Ravenna in die Hände des Byzantiners Belisar und damit wird das dritte Stadium in der Machtstellung dieser Stadt eingeleitet.

Bis der Gothenkampf ausgefochten war, haben Belisar und Narses nur zeitweilig in Theodorich's ravennatischem Palast residiren können. Diese Feldherren waren bevollmächtigte Stell-

[1]) Im 14. Jahrh. galt Placidia den Ravennaten für eine wunderthätige Heilige. Vgl. Rubens, Ital. et Raven. hist. S. 567 A.

[2]) Cassiodor Chron. ad a. 500: Sub cujus felici imperio plurimae renovantur urbes, multissima castella conduntur, consurgunt admiranda palatia magnisque ejus operibus antiqua miracula superantur.

[3]) Rubens, S. 122.

vertreter des Kaisers Justinian, Ravenna die politische Hauptstadt Italiens, Italien selbst eine byzantinische Provinz. Beim Einfall der Longobarden in Italien (568) wurde Ravenna zur Residenz byzantinischer Statthalter oder Exarchen, deren zwanzig in ununterbrochener Reihe 185 Jahre hindurch sich behauptet haben. Für Ravenna beginnt mit der Errichtung des Exarchates eine Zeit des Verfalles, wogegen die wenn auch nur mittelbare Regierung Justinian's, dieses byzantinischen Ludwig XIV., eine Zeit des Reichthumes und des Glanzes darstellt. Gerade in den Tagen, wo Rom im Wechsel der Belagerungen, Eroberungen und Plünderungen unterzugehen drohte, war man in Ravenna geschäftig, der neuen Hauptstadt den würdigen Charakter eines Klein-Byzanz zu verleihen.

Der politischen Bedeutung geht die hierarchische parallel. In Ravenna ist diese beachtenswerth, weil ihre Leiter gegen den römischen Primat dauernd eine ablehnende Stellung behauptet haben. Ein gleich hohes Alter von Traditionen vorschützend, welche die Autonomie beweisen sollen, haben die Erzbischöfe der Stadt, in der separirten Stellung gegen die arianischen Gothenbischöfe schliesslich obsiegend, dem justinianischen Caesaropapismus rückhaltlos sich in die Arme geworfen. Der byzantinischen Hofpolitik kamen diese Schützlinge, diese zwerghaften aber wagehalsigen Doppelgänger der Päpste sehr gelegen. Wenn sie sich ihre Ordination überhaupt in Rom holten, so geschah es nur mit Widerstreben. Alte biographische Aufzeichnungen, von Agnellus im neunten Jahrhundert zusammengestellt, schildern eingehend, nicht ohne Berücksichtigung der Stadtgeschichte, das Leben dieser Bischöfe. Da hierbei auch die kirchlichen Monumente besprochen werden, so bilden die Aufzeichnungen des Agnellus eine schätzbare literarische Quelle für das kunstgeschichtliche Studium [1]).

---

[1]) Agnelli Liber Pontificalis bei Muratori, Rerum italicarum Scriptores. Tom II. S. 1—187. Ausserdem ist von Bedeutung Hieronymi Rubei Italicarum et Ravennatum historiarum libri XI. Venedig 1572, 1589, 1590 und 1603, zuletzt Leyden 1722 im Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae. Tom VII, 1. Die Quellen, welche dem Verfasser (Girolamo de Rossi), einem ravennatischen Arzt, zu Gebote standen, sind leider nicht angegeben. In den Citaten wird auf die letzte Ausgabe verwiesen.

Die Höhenpunkte in der Geschichte Ravennas werden durch drei Personen vertreten: Placidia, Theodorich und Justinian. Die Nennung dieser Namen reicht hin, um neben der hohen historischen Bedeutung auch den gegenseitigen Widerspruch und Zwiespalt in Politik und Cultur auszudrücken. Die Verschiedenheit ihrer Charaktere ist zu gross, die Geschichte der Personen zu ungleich, als dass es möglich wäre, ihr Bild in einem Rahmen zu vereinigen. Aber in Ravenna stehen würdige Denkmäler ihres Ruhmes friedlich neben einander: die Grabkapelle der römischen Prinzess, das Mausoleum des Gothenkönigs und die farbenprächtigen Votivbilder des byzantinischen Hofstaates.

Die Geschichte der Malerei würde über das erste Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung wenig oder nichts zu berichten haben, wären nicht durch die Technik der musivischen Wanddecoration fast unzerstörbare Kunstwerke hervorgerufen worden. Die zweihundertjährige Blüthezeit dieser Kunst repräsentirt Ravenna. Die Summe der hier erhaltenen Mosaiken dieses Zeitraumes ist so gross, dass weder der Orient, noch der Occident etwas Aehnliches an die Seite zu stellen hat. Im Vergleich zu der damaligen Sterilität der Kunstübung in Rom und im übrigen Italien erscheint Ravenna als ein zweihundertjähriges Asyl der bildenden Künste. Erwägt man aber die geschichtlichen Verhältnisse, unter denen hier Kunstwerke entstanden sind, so muss ihr Zustandekommen allerdings überraschen. Nicht weniger muss es auffallen, dass der Unterschied der Culturen, welche diese Kunstwerke in's Leben gerufen haben, in diesen selbst so wenig auf der Oberfläche liegt, dass eine fast mikroskopische Untersuchung nöthig ist, um diesen Unterschied nur zu entdecken. Nur aus dem Umstand, dass der Inhalt der Darstellungen dem Gebiete der christlichen Glaubenslehren angehört, kann jene Thatsache begriffen werden. Ein und dieselbe Religion war das Gemeingut der Lateiner, der Ostgothen und der Byzantiner. Die Ikonographie dieser drei Völker hatte ihre Wurzeln in nichts weniger, als in den theologischen Streitigkeiten der jeweiligen Parteien. Dazu kommt, dass den meisten ravennatischen Mosaikmalereien Vorbilder zu Grunde liegen, deren Ursprung um Jahrzehnte, oft um mehrere Menschenalter zurückliegt. In einer Reihe von Fällen wird sich sogar nachweisen

lassen, dass einzelne Bilder und selbst ganze Cyklen in Rücksicht auf die Erfindung nur geringwerthig abzuschätzen sind. Diese Compositionen sind im Verhältniss zu den früheren Bestrebungen und Leistungen weniger das Resultat einer aufsteigenden Entwicklung, als eine durch Addition gewonnene Summe von Hemmbildungen. In der Wahl der Gegenstände ist gegen früher ein weit engeres, aber auch ein mehr einheitliches und systematisches Interesse massgebend gewesen. Die ravennatische Malerei ist vorwiegend von monumentalem Charakter.

Den religiösen Interessen, welche die Zeit bewegten, ist nur unter allgemeinen Gesichtspunkten Rechnung getragen. Der Trostlosigkeit der allgemeinen Weltlage ist ein herber und schwermüthiger Ernst, eine imponirende Würde und eine pathetische Feierlichkeit entgegengesetzt, den erschütternden Ereignissen der Weltgeschichte tritt das geheimnissvolle der vorwiegend apokalyptischen Vorstellungen gegenüber und dem Elend des Daseins die märchenhafte Pracht einer paradiesischen Existenzform. Insofern finden auch die theologischen Interessen, welche bekanntlich in den Sentenzen der Concilien und der Kirchenväter sich concentrirten, Würdigung, als Portraitbilder von Autoritäten der Doctrin nirgends so häufig sind als in Ravenna, mögen sie nun Apostel oder Kirchenlehrer heissen. Erst in den spätesten Darstellungen wendet sich das künstlerische Interesse den Märtyrern zu. Einige wenige Bilder haben sogar eine politische Bedeutung. Vieles ist durch Erdbeben, mehr noch durch pietätlosen Muthwillen zu Grunde gegangen. Was noch erhalten ist, steht für die chronologische Zusammenstellung in einem überaus glücklichen wechselseitigen Verhältniss.

Den drei Epochen der ravennatischen Cultur entsprechen drei Epochen in der Geschichte der Malerei, und zwar so, dass eine jede durch zwei fast gleichzeitig ausgeführte Bildercyklen von jedesmal verschiedenem Inhalt vertreten ist. Der Zeit der Galla Placidia gehört das katholische Baptisterium (c. 430) und das Grabmal der Fürstin (c. 440) an, der Zeit des Theodorich das arianische Baptisterium (c. 500) und die Mehrzahl der Bilder in S. Apollinare nuovo (504), der Zeit Justinian's S. Vitale (547)

und S. Apollinare in Classe (549). Dazu kommen noch supplementär aus der Zeit des Exarchats, der Epoche des rapiden Verfalles, Einzelleistungen in S. Apollinare nuovo (560), in S. Apollinare in Classe (672) und in der erzbischöflichen Capelle. Natürlich war die Ausführung der musivischen Bilder langwierig, aber selbst wenn sie Jahrzehnte in Anspruch genommen hätte, könnte die Chronologie ihre Berechtigung nicht preisgeben. Bringt man von den angeführten Zeitpunkten der Vollendung oder Einweihung ein Decennium in Abzug, so wird man die Entstehungszeit der Vorlagen, nach denen gearbeitet wurde, annähernd genau gefunden haben [1]. Die Schwierigkeiten in der Ausführung dieser Gemälde dürfen aber auch als Bürgschaft dafür gelten, dass nur Vorzügliches als Vorlage benutzt wurde, dass hier Werke vorliegen, welche wirklich auf der Höhe der Zeit standen. Die Durchführung einer möglichst genauen Chronologie erscheint um so nothwendiger, als die stilistischen Verschiedenheiten in den einzelnen Werken auffällig genug sind. Der Nachweis einer immer folgerichtigen und organischen Entwicklung des Stiles, etwa wie sie das Jahrhundert der italienischen Frührenaissance aufzuweisen hat, würde freilich ein vergeblicher Versuch sein. Die frühmittelalterliche Kunst ist eine rückläufige Kunst, eine Kunst des Verfalles. Die zahlreichen Bilder, welche nach ihrer gleichzeitigen Entstehung als zusammengehörige Gruppen zu betrachten sind, stehen den nächstliegenden Gruppen mehr oder weniger schroff gegenüber. Der Fortschritt vollzieht sich darum ruckweise, man kann sagen in einer Reihe von Katastrophen.

Im siebenten Jahrhundert wird der elende Ausgang der musivischen Kunst in Ravenna durch eine Regsamkeit ohne Gleichen in Rom abgelöst [2]. Hiergegen erscheinen die gleich-

---

1) Wie schnell gearbeitet wurde, lehrt folgende Notiz bei Agnellus S. 51. C. über den Bau der Kathedrale durch Ursus (400—412): Omnis populus quasi vir unus spontaneus animus laborabat laetus et gaudens et de coelis Deum cumlaudabat, qui(a) prosperabatur salus in manibus eorum per intercessionem sui Sacerdotis et confessoris.

2) Im siebenten Jahrhundert entstanden in Rom Mosaiken in S. Teodoro in S. Agnese fuori le mura, im Oratorio di S. Venanzio (S. Giovanni in Fonte), in S. Stefano rotondo und in S. Pietro in vincoli.



zeitigen Ausläufer der ravennatischen Kunstpflege wie verkommene und verwilderte Provinzialismen.

Ganz anders gestaltet sich das Verhältniss in Rücksicht auf die Anfänge der ravennatischen Kunst. Vergleicht man die Mosaiken aus der Zeit der Placidia mit den gleichzeitigen oder wenig früheren in Rom, so ist man in der That rathlos, wenn man ein durch äussere Verhältnisse fast nothwendig gemachtes Abhängigkeitsverhältniss aussprechen soll. Die zeichnerischen und coloristischen Eigenthümlichkeiten, die Art der Vorstellungen, die Wahl der Gegenstände und so natürlich auch der Gesammteindruck widerstehen hartnäckig der Glaubhaftigkeit dieses Zusammenhanges. Ein Vergleich mit der gleichzeitigen Kunstübung in Byzanz ist leider unmöglich geworden. Er würde vielleicht eher eine befriedigende Lösung der Frage bieten. Stellt man den ravennatischen und römischen Mosaiken aus dem Anfange des fünften Jahrhunderts noch die gleichzeitigen im Baptisterium des Domes von Neapel an die Seite, so wird man sagen müssen, in jener Zeit habe sich die Kunstpflege noch einer Freiheit und Selbstständigkeit erfreut, zu der die spätere Gebundenheit in nur zu schroffen Gegensatz tritt. In der mittleren Periode, besonders in den Kunstwerken aus der Zeit Justinian's, tritt die locale Richtung in dem Verhältniss der Abhängigkeit in bestimmter Ausprägung zu Tage. In einer Anzahl von Fällen ist sogar ein Gegensatz zu den abendländischen Kunstvorstellungen und gleichzeitig ein enger Zusammenhang mit der neugriechischen Kunst nachweisbar.

Die den Mosaiken einverleibten Inschriften sind durchgängig lateinisch, die justinianischen nicht ausgenommen. In den Bildern der arianisch-gothischen Zeit finden sich gar keine Inschriften vor, mögen diese nun später getilgt worden sein, oder, was wahrscheinlicher ist, ursprünglich schon gefehlt haben.

Vier Namen ravennatischer Mosaicisten sind erhalten: Cuserius, Paulus, Janus und Stephanus [1]). Auf die Nationalität

[1]) Agnellus L. P. S. 51. C. Bei Rubens S. 56. D. die Variante: Euserius, Statius, Paulus und Stephanus. Ihre Arbeiten im Dom sind zu Grunde gegangen.



der Künstler lässt sich aus diesen Namen freilich nicht schliessen. Dass in Ravenna die sogenannte griechische Segensform nicht vorkommt, kann nichts beweisen; denn dieser Gestus ist im ersten christlichen Jahrtausend weder Ausdruck des Segens, noch specifisch griechisch [1]).

---

[1]) Vgl. Christl. Kunstblatt 1876, II. Die sogenannte griechische Segensform in der Kunst des Mittelalters von J. P. Richter.

I. DIE LATEINISCHE ZEIT.

Die Mosaiken im katholischen Baptisterium.

Nach der gewöhnlichen Annahme ist das katholische Baptisterium (Battistero degli Ortodossi oder S. Giovanni in Fonte) von demselben Erzbischof Ursus (400—410) erbaut, auf welchen Agnellus die daneben stehende Kathedrale zurückführt[1]). Ueber die musivische Ausschmückung des Baptisterium berichtet dieser Schriftsteller ausdrücklich in der Lebensbeschreibung des Neon (425—430), sie sei von diesem Erzbischof angeordnet worden. Aus der Inschrift des Stifters geht hervor, dass das Gebäude damals schon bestand[2]). Neon regierte nur fünf Jahre und wenn seine mannigfaltigen Unternehmungen in dieser Zeit wirklich zu Ende geführt worden sind, was allerdings behauptet wird[3]), so hat es dabei sicherlich nicht an fürstlicher Beisteuer gefehlt. Galla Placidia weilte seit 425 in Ravenna und

---

1) L. P. S. 51 B.

2) Agnellus L. P. S. 58 C: (Neon) fontes Ursianae ecclesiae pulcherrime decoravit. Musivo et auratis tesellis apostolorum imagines et nomina camerae circumpinxit, parietes promiscuis lapidibus cinxit. Nomen ipsius lapideis descriptum est elementis:

Cede vetus nomen, novitati cede vetustas,
Pulcrius ecce nitet renovati gloria fontis.
Magnanimus hunc namque Neon summusque sacerdos
Exposuit pulcro componens omnia cultu.

Diese Inschrift ist untergegangen. — Dagegen Rubens S. 106 F (Neon) prope Ursianum templum D. Joanni Baptistae aediculam erexit, ad fontes vocatam. So auch Rahn, Ravenna S. 5.

3) Agnellus L. P. S. 59 C. Post haec autem omnibus consumatis tertio Idus Februarii obiit. Vgl. dagegen die Monogramme (S. 22).

ihres fördernden Antheiles an derartigen ihr persönlich fremden Unternehmungen wird ausdrücklich gedacht [1]).

Das katholische Baptisterium ist ein Centralbau, dessen Grundriss ein Achteck bildet. In der Mitte des Innenraumes wurde in einem weiten noch vorhandenen Steinbecken die Taufe durch Untertauchen vollzogen. Um die kirchliche Bedeutung dieses Actes decorativ zu erläutern, sind die Kuppelhemisphäre und die unteren Wandflächen mit musivischen Darstellungen, welche darauf Bezug nehmen, ausgeschmückt [2]). Im Centrum der Hemisphäre steht das Bild der Taufe Christi durch Johannes und von diesem Mittelbilde steigt die Erzählung, erst auf parallele Bandstreifen aufgereiht, dann in mehr freier Vertheilung auseinandergehend, allmälig herab. Jenes Mittelbild steht senkrecht über dem Taufbrunnen und kommt so nach seinem Inhalt als ideelles Vorbild in directen Bezug zu der rituellen Bestimmung des Raumes. In dem Rundbild steht in der Mitte Christus, en face gesehen und unbekleidet, bis an die Hüften im Wasser, zu seiner Rechten auf einem rasigen Vorsprung des Ufers etwas vorgeneigt Johannes, nur mit einem Fell umkleidet, welches von der linken Schulter herabfällt. In der linken Hand hält der Täufer als Emblem des Bekennerthums ein edelsteinbesetztes Tragkreuz (crux gemmata), während die vorgestreckte Rechte über das Haupt Christi eine Schale mit Wasser ausgiesst. Das Wasser wird vom Nimbus Christi gleichsam aufgesogen. Unmittelbar darüber schwebt in senkrechtem Stossflug die Taube in fast heraldischer Zeichnung. Auf der rechten Seite des Bildes ragt der Flussgott Jordan bis an die Hüften aus dem Wasser. Ausser der Beischrift IORDANN charakterisirt ihn strähliges feuchtes Bart- und Haupthaar und wetterfarbiges Incarnat. Das Vorstrecken der Arme, welche ein meergrünes Tuch bedeckt, ist ebenso Ausdruck des Gewährenlassens wie der Adoration [3]). Die Rechte hält eine Schilfstaude [4]).

---

[1]) Agnellus L. P. S. 68 A. (Singleida) mox procurrens retulit Augustae cum gaudio magno et petiit ab ea operarios. Largivitque illi XIII aedificatores etc.

[2]) So erklärt schon Rubens S. 106 F: emblematico opere elegantissime pingendam (aediculam) curavit.

[3]) Nach Rahn, Ravenna S. 6. „Das Handtuch zum Abtrocknen" (?).

[4]) Diese Auffassung erinnert an Virgil, Aen. VIII, 31.



Die Körperformen der beiden Hauptpersonen sind durch Restaurationen etwas verändert [1]. Die Köpfe derselben heben sich von einem hellblauen roth eingefassten Nimbus ab, in dieser Form nach dem Vorgang pompejanischer Götterbilder [2], eine Hindeutung auf die geistige, die himmlische Existenz. Wenn dem Täufer damit eine Auszeichnung zu Theil wird, welche weiter unten den Aposteln versagt ist, so erklärt sich das aus dem Umstand, dass die Heiligen in den ältesten Darstellungen nur dann mit dem Nimbus ausgestattet werden, wenn sie göttliche Befehle ausführen [3]. Den Hintergrund, welcher fast die Hälfte der Bildfläche einnimmt, bildet ein leuchtender Goldton. Der sehr hellen fast milchig getönten Farbe des Wassers ist rechterseits gar keine, in der Mitte eine übertriebene Durchsichtigkeit verliehen. Die räumliche Anordnung entbehrt des Zusammenschlusses, da verschiedene Augenpunkte im Bilde angenommen werden müssen: Schäden, an denen die spätrömische Kunst schon krankt, welchen aber auch hier noch grosse Vorzüge die Wage halten. Die Modellirung der Körper ist weich und die Conturen bestimmt. Die Natürlichkeit der Stellungen ist mit einem sanften Fluss der Linien vereinigt. Dienen diese Vorzüge zum Ausgleich der Mängel, so erzielt die Anordnung des Ganzen in ihrer mehr naiven als prätentiösen Verschmelzung von symbolischen Elementen mit den Resultaten gründlicher Naturbeobachtung den Eindruck würdiger Feierlichkeit. Das Studium der Natur tritt am glücklichsten in der Figur des Flussgottes zu Tage. Man kann versucht sein, sie für die Copie einer Antike zu halten [4], aber die Verwendung solcher Personificationen auf historischen Bildern war in der römischen Kunst sehr zurückgetreten [5]. Auf jeden Fall ist das Motiv des Adorirens

[1]) Der Hals und der rechte Arm Christi sind später, aber noch im Mittelalter erneut worden, an Johannes vielleicht nur der Nimbus (nach Mittheilung des verdienstvollen H. L. Ricci in Ravenna). Vgl. dagegen Cavalcaselle e Crowe, Storia della Pittura in Italia. Firenze 1875. I. S. 30. N. 1.

[2]) Vgl. Fiorelli, Pompeji passim.

[3]) Vgl. de Rossi, Bullettino di archeologia cristiana 1876. Heft 1.

[4]) Cavalcaselle e Crowe, Storia d. pitt. I. S. 29: la quale si puo dire una copia di qualche antico modello.

[5]) Im Virgil der Vaticanischen Bibliothek (Nr. 3867) — nach Wattenbach aus dem 5. Jahrh. — fehlen sie. In der Ilias der Ambrosiana kommt

der antiken Auffassung der Naturwesen fremd. Man wird es darum hier gleichsam als die Rechtfertigung für die Verwendung einer ursprünglich heidnischen Vorstellung betrachten dürfen. Die Kunstentwicklung nach Constantin ist ohnedies nicht arm an Beispielen verwandter Art, welche eine Versöhnung von Antike und Christenthum in der Verquickung der verschiedenen künstlerischen Vorstellungen anzustreben scheinen[1]). Die Köpfe des Täufers und des Heilandes entsprechen vollständig den christlichen Idealvorstellungen der Zeit. Langes Haar fällt in Locken auf die Schultern herab. Kinn und Wangen Christi werden von einem nur dürftigen Bart umrahmt. In allem Wesentlichen ist diese Composition das Vorbild der im Mittelalter überaus häufigen Darstellung der Taufe Christi, auch noch für Giotto's Fresco in Padua[2]). Wenn man auch nicht sagen darf, das Bild im Baptisterium von Ravenna sei dafür der Ausgangspunkt, so ist es doch andererseits gewiss, dass hier alle Merkmale der gleichzeitigen Kunstentwicklung vereinigt sind, während die noch erhaltenen früheren Darstellungen nicht einmal die Vorstufe dazu bilden. Ein Fresco in der Lucinakrypte[3]), ein anderes in der Praetextat-Katakombe — beide aus dem zweiten Jahrhundert — veranschaulichen weniger dogmatisch als hier, aber mehr den Berichten der Evangelien gemäss das Herabsteigen der Taube in dem Moment, wo Christus aus dem Flusse steigt.

Ein ringförmiger Ornamentstreifen trennt das beschriebene Bild von der darunter lagernden Bildfläche. In gleichen Abständen processioniren hier beiderseits je sechs Apostel, um die auf den Händen getragenen Ehrenkronen zu den Füssen Christi darzubringen. Ihre Namen sind lateinisch beigeschrieben, aber das

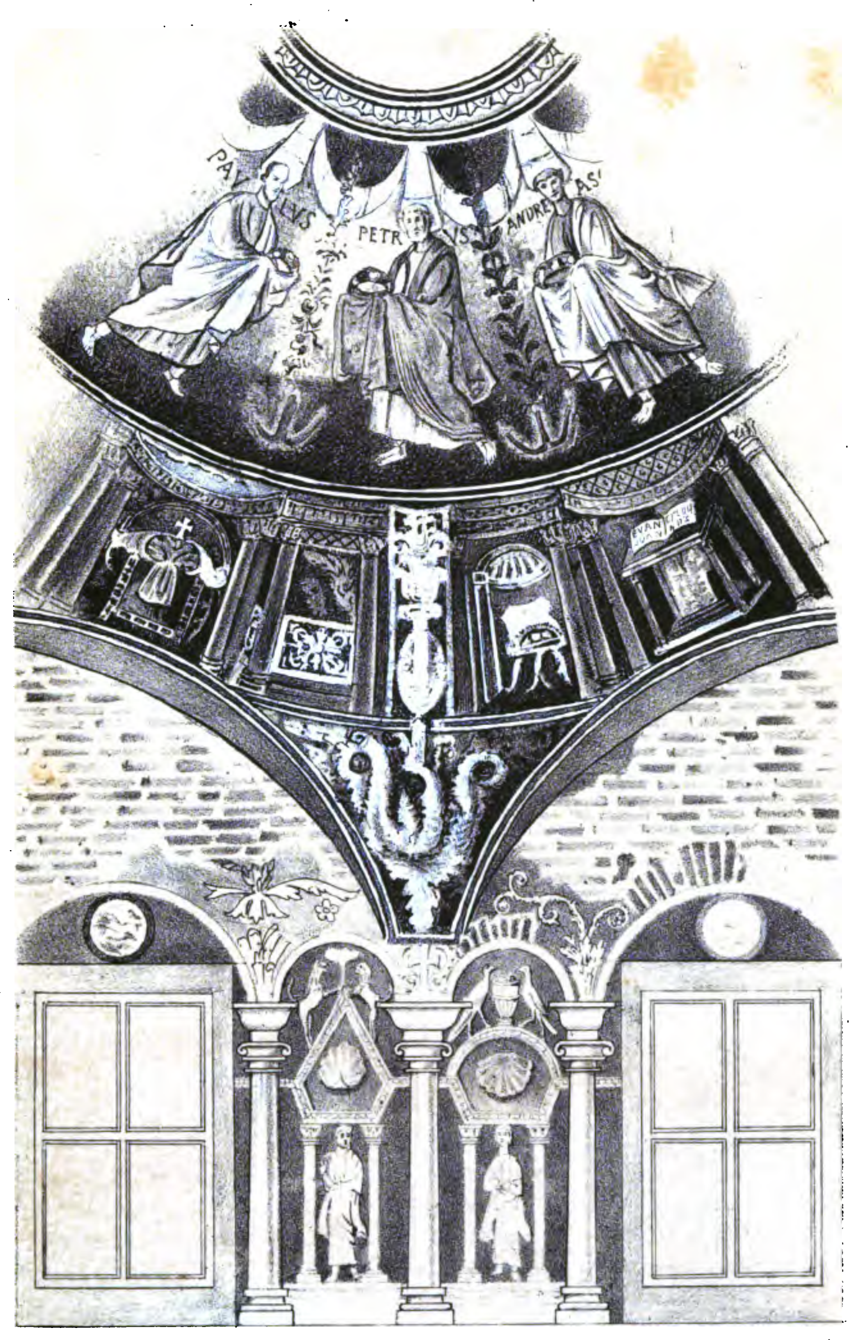
---

nur einmal „die Nacht" vor, auf der Trajanssäule ein einziges Mal ein Flussgott, eine riesige Büste mit Schilf im Haar (Fröhner Bl. 31).

[1]) Inhaltlich am nächsten stehen die Bilder der Flucht nach Aegypten, wo der heiligen Familie die Personification Aegyptens, eine Königin in Purpur und Gold mit der Mauerkrone, aus einem Stadtthor entgegentritt, während die vorgestreckten Arme mit dem Mantel verhüllt sind (Menolog der vatic. Bibl. 1613, Bl. 274, und Emailtafel im Varvakeion zu Athen). Hierher gehört die Einführung der Victorien und Genien als Engel und Anderes.

[2]) Cavalcaselle e Crowe, Storia d. pitt. I. S. 474. Nr. 22.

[3]) Abbildung in de Rossi, Roma sotterranea. Tom. I. Tav. XIV.



K K priv Artist. Anstalt M Jaffé, Wien.

Wanddecoration im katholischen Baptisterium.

„SCS" fehlt noch, ebenso der Nimbus. Von rechts kommen: PAV | LVS, THO | MAS, MATT | HEVS, IACOBV | S ALFEI|, SIMON|CANANE|VS, IVDA|S ZELOT|ES; von links: PETR|VS, ANDRE | AS, IACOBV | S ZEBEDEI, IOHAN | NES, FILI | PVS, BARTO|LO|MEV|S. Dem dunkeln Wiesenplan, auf welchem die Apostel einherschreiten, entwachsen zwölf schlanke stilisirte Blumen von Gold und füllen die Zwischenräume aus. Der Hintergrund ist azurblau. Bunte Teppiche, wie solche zwischen den Säulen der Basiliken aufgehängt werden, bilden den oberen Abschluss.

Im Einklang mit der Handlung bezeichnet das Landschaftliche den Vorgang als in das himmlische Paradies gehörig. Die Meinung der Darstellung dürfte darnach folgende sein: Die zwölf Apostel weihen in der Verklärung die Kronen als die Insignien des himmlischen Lohnes, nachdem ihr irdischer Beruf „auszugehen in alle Welt und zu taufen" abgelaufen ist. So ordnet sich ihre Darstellung passend ein in den Grundgedanken, welchen das Mittelbild angab. Die Gewandung ist überall die gleiche, nur in der Wahl der prunkvollen Stoffe liegt der Wechsel. Eine lange Tunica mit Aermeln (dalmatica) umhüllt die Körperformen bis auf die Füsse. Sie ist mit zwei breiten Purpurstreifen (clavus) verziert, welche von den Schultern senkrecht über die Kniee herabfallen und darüber liegt der weite Mantel (pallium), welcher, die rechte Schulter freilassend, über den Händen zusammengezogen ist, um den mit Edelsteinen besetzten Kronen als Unterlage zu dienen. Die Tunica des Paulus ist goldfarbig, der Mantel weiss; bei Petrus ist dieses Farbenverhältniss umgekehrt und gleichmässig setzt sich so derselbe Wechsel fort. Die Anordnung des Gewands ist studirt, in ruhigem Fluss den Körperformen angepasst. Es finden sich hier Motive, welche die Concurrenz mit römischen Werken aus Trajan's Zeit nicht zu scheuen brauchen. Nur die über die Schulter geworfenen Mantelzipfel sind etwas flatterhaft behandelt, als wie vom Wirbelwinde bewegt. Die Köpfe machen der Nachblüthe römischer Portraitkunst alle Ehre. Sie zeigen eine scharfe und individuelle Auffassung. Die Gesichter sind theilweis bartlos und im Incarnat reich abgetönt, die Schädel breit, das Haupthaar kurz geschnitten. Im Ausdruck der Köpfe liegt feste Männlichkeit, daneben ein

freudiges aber etwas blödes Erstaunen, eine Stimmung der Anbetung, welche mit der späteren asketischen Auffassung sklavischer Huldigungsceremonien nichts gemein hat. Die einzelnen Gestalten sind in den Massen grösser als die des Mittelbildes, dabei die Köpfe unnatürlich klein, aber der Eindruck des Ueberschlanken wird nahezu dadurch ausgeglichen, dass die Curve der Bildfläche dem Beschauer in perspectivischer Verkürzung erscheint, und man darf annehmen, dass ehedem das Missverhältniss der Proportionen noch weniger auffiel, als der Fussboden des Baptisterium sein ursprünglich viel tiefer liegendes Niveau noch hatte.

Den beträchtlich schmaleren Bandstreifen, in welchem sich die Decoration nach unten fortsetzt, kann man wegen seines senkrechten Standes schon den Fries nennen. Breit gezeichnetes Akanthusornament, welches aus den tiefer liegenden Zwickeln senkrecht aufsteigt, theilt die Bildfläche dieses Frieses in acht oblonge Theile, in denen zwei verschiedene Architekturbilder viermal alternirend wiederkehren. Das sind Idealansichten dreischiffiger Kirchen im Querdurchschnitt. Sie treten hier zum ersten Mal auf, sind aber später oft wiederholt worden, mit dem grössten Aufwand von Pracht in der Kirche Agios Georgios (jetzt Orfa Sultan Osman Djamissi) in Saloniki [1]) und in der Basilica von Bethlehem [2]). Hier in Ravenna ist das symbolische Interesse noch vorwaltend, doch hat das den Künstler nicht verhindert, die Gesetze der Perspective nach Kräften und Vermögen aufrecht zu erhalten. Folgendes ist das allgemeine Schema sämmtlicher Bilder: Vier Säulen, vergoldet oder bunten Marmor imitirend, stehen in der Front. Das Mittelschiff ist durch einen grösseren Abstand der Säulen markirt. Vergoldetes Gebälk liegt auf den Capitälen. Eine zweite Säulenreihe bezeichnet den räumlichen Abschluss des Hintergrundes. Dazwischen sieht man in den fingirten Seitenschiffen cassettirte Flachdecken, während im Mittelschiff der Architrav halbkreis-

---

[1]) Ungenügende Abbildung bei Texier and Popplewell Palan, Byzantine Architecture Taf. XXX—XXXIII. Nach dem Eindruck, welchen die Originale auf mich gemacht haben, muss ich diese prunkvollen Reproductionen geradezu für plump und fehlerhaft erklären.

[2]) de Vogüé, les églises de la terre sainte. S. 71 f.



förmig gebogen ist und mit der darauf liegenden Muschel auf die Absis deutet.

Die Einrichtung des Innenraumes entspricht zwei verschiedenen Typen in regelmässigem Wechsel viermaliger Wiederholung. Das eine Mal erblickt man in der Mitte einen Altar, einen viereckigen Steintisch mit runden Säulenfüssen an den Ecken. Auf dem Altar liegt ein aufgeschlagener Codex mit den Aufschriften: EVANGELIVN | SECVN MATTH | EVN, EVANGELIVN | SECVN IOANNEN, EVANGELIVN | SECVN MARCVN, EVANGELIVN | SECVN LVCAN [1]). Im Hintergrund der fingirten Seitenschiffe stehen zwei Sessel mit Lehnen und geschweiften Füssen unter kleinen Conchen. Sie erinnern gleicherweise an die curulischen Stühle des Pilatus auf den christlichen Sarkophagen, wie an die Throne byzantinischer Kaiser auf Miniaturbildern. Es liegt am nächsten, an Bischofsstühle zu denken. Aber weil sie paarweis auftreten, so darf wohl das Pendant für den Kaiser, den ἐπίσκοπος τῶν ἔξω, in Anspruch genommen werden [2]).

In den Bildern des zweiten Typus steht im Mittelschiff an Stelle des Altares ein mit Edelsteinen geschmückter, mit Kissen und Tüchern ausgestatteter Thron, dessen niedrige Lehne ein einfaches Kreuz in medaillonförmiger Umrahmung ziert. Nach der Analogie zahlreicher abendländischer Monumente könnte man diesen Thron für den in der Absis stehenden Bischofstuhl erklären [3]). Aber gegen diese Erklärung spricht

---

[1]) Die Schlusssilben dürfen wohl als ein Graecisiren des Dialectes erklärt werden.

[2]) Sozomenos, hist. eccl. III, 25: „Ambrosius bestimmte, der Kaiser solle seinen Platz in der Kirche vor den Schranken des Altares (πρὸ τῶν δρυφάκτων τοῦ ἱερασείου) haben... Diese sehr gute Bestimmung wird, wie wir sehen, jetzt noch beobachtet." Eine Analogie dafür bietet heutigen Tages noch die Einrichtung des Katholikon der griechischen Kirche innerhalb der Grabeskirche zu Jerusalem. Tritt dort der Priester vor den Altar (ἅγια τράπεζα), so steht ihm zur Rechten der Thron des Patriarchen von Jerusalem (δεσποτικόν, anderwärts ἀρχιερατικὸς θρόνος), zur linken ein leerer, der antiquirte Ehrensessel des byzantinischen Kaiserthumes.

[3]) So schon bei Prudentius Peristephanon XI, 225 f.

Fronte sub adversa gradibus sublime tribunal
Tollitur, antistes praedicat unde Deum.



einmal die grosse Pracht der Ausstattung, dann die Embleme, welche damit auf späteren Copien verbunden werden [1]). Heutigen Tages noch ist dieser Thron in alten byzantinischen Kirchen erhalten und gilt dort geradezu für den Thron Gottes [2]). Weil nun in der Einrichtung der Kirchen Altar und Thron in derselben Linienflucht liegen, in der perspectivischen Ansicht also der Altar den Thron verdeckt, so musste natürlich das architektonische Schema wiederholt werden, wenn man ein vollständiges Bild von der Kircheneinrichtung geben wollte. Dazu gehören noch als wesentliche Bestandtheile die Schranken, welche hier seitlich im Hintergrund der Seitenschiffe angebracht sind und als niedrige Brüstungen aus durchbrochenen Marmorplatten gebildet erscheinen [3]). Die Laubgewinde dahinter deuten wohl ganz allgemein auf die Vorliebe für Ausschmückung mit Guirlanden, wie sie die antike Zeit pflegte [4]).

So bilden die Architekturbilder des zweiten Schemas die Ergänzung der übrigen, mit denen sie in der Aufreihung alterniren. Es war sicher nicht die Absicht des Künstlers, das Bild von vier oder acht verschiedenen Kirchen vorzuführen. Im ersten Schema waren die Wiederholungen durch die Zahl der Evangelienbücher auf den Altären bedingt und das zweite Schema ist ebenso oft wiederholt, weil die Bedeutung des Thrones auf gleicher Höhe steht. Der zu Grunde liegende Gedanke ist das Bild der Kirche überhaupt. Auf Rechnung der freiwaltenden Phantasie kommt nicht sowohl die Ausführung, als

---

Man vergleiche die interessante Abhandlung über den Thron in de Rossi, Bull. di arch. crist. 1872 S. 135 ff., wo an die cathedra S. Petri erinnert wird.

[1]) Im arianischen Baptisterium bietet sich Veranlassung, dieses Verhältniss zu erläutern (vgl. S. 39).

[2]) In den Klosterkirchen des Athos, in denen der Kopten von Fostat gleichfalls, steht dieser Thron (σύνθρονον) hinter dem Altar in der Mitte der Absiswand. Auf ihm ist ein heilig gehaltenes Brustbild Christi aufgestellt, welchem nur die Priester adorirend sich nahen dürfen. — In byzantinischen Miniaturen gilt ein leerer von Engeln umstellter Thron für das Abbild der Allmacht Gottes.

[3]) Bei den Byzantinern sind das jetzt hohe Holzwände (εἰκονοστάσιον oder εἰκονοκλαῦστρον), bei den Lateinern die transennae, an denen gepredigt wurde.

[4]) Diese Guirlanden finden sich auch in den Hallen des „palatium" in S. Apollinare nuovo.

vielmehr die Methode in der Vertheilung. An planlose Phantastik[1]) ist darum nicht zu denken, weil das einmal ein Widerspruch gegen die nüchterne Verständigkeit der damaligen Kunstpflege wäre, und dann, was das Wichtigste ist, die ähnlichen Darstellungen der späteren Zeit bleiben in der hier eingeschlagenen Bahn. Die Behauptung, dass in dem Fries des Baptisterium ein ziemlich getreues Schema der kirchlichen Einrichtung des fünften Jahrhunderts vorliege, wird darum ein Anrecht auf Geltung haben dürfen. Fragt man noch nach dem Zweck dieser Architekturbilder, nach ihrem Zusammenhang mit den übrigen Darstellungen, so kann darauf geantwortet werden, dass das Bild der Kirche, in welcher Christus ideal thront, in sofern in Betracht kommt, als darin der in den Evangelien niedergeschriebene Taufbefehl heilig gehalten wird.

Unterhalb des Frieses sind die Wände von acht grossen Rundbogenfenstern durchbrochen. Die Zwischenräume füllen Blendarkaden, diese wieder sechszehn Nischen. In den Nischen stehen sechszehn Männer in Hochrelief aus Stuck gebildet. In der Linken halten sie die Schrift, sei es in der Gestalt einer Rolle, sei es in Buchform. Die erhobene Rechte deutet auf feierliche Anrede oder überhaupt auf nachdrückliches Sprechen. Das Princip der Reliefbildung ist genau dasselbe, wie an der gleichzeitigen von Arcadius errichteten Basis eines Obelisken im Hippodrom von Byzanz (jetzt At-meïdan)[2]): Die Vorderseite der Körper ist ganz flächenhaft behandelt, während dagegen im Umriss die volle Körperrundung wie bei freistehenden Statuen zur Anwendung kommt. Das erweckt natürlich den Eindruck von eingeklemmten und breitgedrückten Menschen. Nach diesem echt byzantinischen Princip ist ausserhalb Ravenna in Italien nie gearbeitet worden. Die Durchbildung der Formen ist sehr mangelhaft, vielleicht weil überhaupt nur eine skizzenhafte Behandlung beabsichtigt war. Es sind Handwerksleistungen, welche alle Schwächen der Zeit schonungslos blossstellen.

---

1) Die Annahme Rahn's, Rav. S. 6. Vgl. dagegen de Rossi, Bull. di arch. crist. 1872. S. 138: la decorazione sua architettonica allude ai sacri edifizi del secolo quinto.

2) Unzulänglich beschrieben bei Dethier, le Bosphore et Constantinople. S. 40 ff.

Gleichfalls von Stuck sind die symbolischen Bilder auf den darüber stehenden Giebeln. Wegen der merkwürdigen Vorstellungen verdienen sie besonders beachtet zu werden. Die Symbolik, welche vom zweiten bis vierten Jahrhundert in der christlichen Kunst den Ton angab, klingt hier zum letztenmale aus, die Phantastik der mittelalterlichen Kunst treibt hier ihre ersten Keime und beide im Princip so verschiedene Richtungen reichen sich hier friedlich die Hand. Meist sind es zwei en face gesehene Thiere, welche einem in der Mitte stehenden Gefässe zugewandt sind. Die Reihenfolge der Bilder ist folgende:

1. Ein Korb mit Früchten, zu den Seiten zwei Hähne.
2. " " " " " " " " Hasen.
3. " " " " " " " " Pfauen.
4. " " " " " " " " Ziegen.
5. Ein Berg (oder eine Kugel?), darauf ein Kreuz, zu den Seiten zwei Schafe.
6. Eine Pinie, zu den Seiten zwei Löwen.
7. Ein Korb mit Früchten, zu den Seiten zwei Geier.
8. " " " " " " " " Seepferde.
9. " " " " " " " " Hunde.
10. Eine Schale, zu den Seiten zwei Falken.
11. Ein Korb mit Früchten, zu den Seiten zwei Steinböcke.
12. " " " " " " " " Fasane (?).
13. Daniel zwischen zwei Löwen.
14. Christus auf dem Thron, rechts ein Apostel, der auf den verhüllten Händen die Schrift empfangen hat, links ein anderer mit demonstrirend ausgestreckten Armen. Dahinter ein Baum.
15. Ein Knabe, welcher in der linken Hand ein offenes Buch hält, tritt, wegschreitend über den Kopf eines Löwen, auf den Kopf einer Schlange.
16. Zwei Drachen schnappen nach einem wagerecht schwebenden Mann.

Letzteres Bild kann auf die Jonasgeschichte gedeutet werden, da auf Sarkophagen das Meerthier oft auf derselben Bildfläche doppelt, als verschlingend und als auswerfend, dargestellt wird. Für das vorletzte Bild fehlen Vorbilder, doch

seine Meinung kann nicht zweifelhaft sein. Im 91. Psalm v. 13 heisst es: „Auf den Löwen und Ottern wirst Du gehen und treten auf den jungen Löwen und Drachen". Zu diesen Worten ist das Bild die Illustration [1]). Die Darstellung Nr. 14 ist auf Monumenten des vierten und fünften Jahrhunderts, auf Sarkophagen und in den Absiden der Kirchen häufig vertreten. Die Beischriften: „Dominus legem (pacem, lucem) dat" erläutern dort den Vorgang [2]). Weiter zurück geht die Darstellung Nr. 13. Daniel mit den Löwen ist ebenso wie hier schon im Vestibulum der Domitilla-Katakombe im Anfang des zweiten Jahrhunderts [3]) dargestellt worden und ist in den folgenden Jahrhunderten ein Lieblingsthema der darstellenden Kunst geblieben.

Die zwölf ersten Darstellungen gehen auf ein Vorbild zurück, welches ein mindestens gleichhohes Alter beanspruchen muss. In den altchristlichen Coemeterien ist das Henkelgefäss, dem zwei Tauben sich zuwenden, ein überaus beliebtes Motiv. Bekanntlich sind dort die Tauben das Symbol der abgeschiedenen Seelen. Dort liegen entweder Brode auf dem Rand des Gefässes (so auf zahlreichen Grabsteinen), oder ein Weinstock entwächst dem Gefäss (so schon in der Januariuskrypte der Praetextat-Katakombe aus dem zweiten Jahrhundert). Das Gefäss hat also sacramentale Bedeutung. Als Variante kommen in dieser frühen Zeit an Stelle der Tauben auch Pfauen vor, wie hier in Nr. 3 [4]). Diese Symbolik stand im Dienste der sogenannten disciplina arcani. Mit dem Zeitalter Constantin's wurde diese lehrhafte Hieroglyphenschrift ganz überflüssig, aber die Kunst des frühen Mittelalters hat sie doch nicht völlig aufgegeben, wohl weniger aus Pietät, als aus reiner Vorliebe und kindlicher

[1]) Man wählte damals schon Psalmtexte zum Thema ganzer Compositionen. Agnellus L. P. Vita Neonis S. 58 D: Historiam Psalmi quem quotidie cantamus, id est Laudate Dominum in Coelis pingere jussit. Diese Thatsachen sind wichtig für die Entstehungsgeschichte des berühmten Utrechter Psalters.

[2]) Grimouard de Saint-Laurent, Art chrétien primitif; le Christ triomphant et le Don de Dieu. Paris 1858, führt unvollständig elf hierher gehörige Sarkophage an.

[3]) Vgl. de Rossi, Bull. di arch. crist. 1865. S. 37 ff.

[4]) Dieses Motiv ist in einer durchbrochenen Marmorschranke in S. Apollinare nuovo wiederholt.



Freude am Thierleben überhaupt. Gerade darin charakterisirt sich diese Kunst als eine Kunst der Culturanfänge. Es ist derselbe Geschmack, welchen etruskische und archaisch-griechische Vasenbilder offenbaren. Gewiss wäre es ein vergebliches Unternehmen, wollte man in der Zusammenstellung, welche sich hier so behaglich in der Zoologie ergeht, mehr als das Spiel des Zufalles und der Willkür erkennen. Auch würde man sich eines anachronistischen Irrthumes schuldig machen, wollte man hier auf mystische Hintergedanken schliessen, wie sie die Bestiarien des späteren Mittelalters geltend machen.

Man hat für diese Stuccaturen eine spätere Entstehung angenommen [1]). Sie sollen die Stelle untergegangener Mosaiken vertreten. Aber die Verschiedenheit des Stiles in Mosaikmalerei und Plastik beweist nichts gegenüber der Thatsache, dass der Inhalt der Darstellungen ganz dem Geist des fünften Jahrhunderts entspricht. In Ravenna selbst waren in der kurz vorher vollendeten Kathedrale ganz ähnliche Motive angewendet worden [2]). Plastik und Malerei haben ohnedies in der Kunstentwicklung selten Schritt gehalten. Auch sind Stuckdecorationen zur Zeit des Niederganges der antiken Welt gar nicht selten gewesen [3]). Indem sie hier zum ersten Male in Ravenna auftreten, muss hervorgehoben werden, dass dies eben auch das letzte Mal ist, wo die Plastik der Malerei hilfreich die Hand reicht zum Zweck malerischer Gesammtwirkung [4]). Jedenfalls bilden die Stuccaturen

---

1) Cavalcaselle e Crowe, Storia I. S. 28. Die Verzierungen in den Bögen sind allerdings modernes Flickwerk.

2) Rubens, Ausgabe v. 1572. S. 51: Aliam parietem parte virorum comptitaverunt Janus et Stephanus usque ad praedictam januam et hinc atque illinc gypseis metallis diversa hominum animaliumque et quadrupedum aenigmata inciserunt et valde optime composuerunt. (In der Ausgabe von 1722. S. 56 E: admirabilibus animalium et hominum imaginibus.)

3) Beispiele davon in der Galerie Rospigliosi in Rom aus den Thermen Constantin's. Die alten Stuccaturen in S. Apollinare in Classe (Hübsch, altchristl. Basiliken. S. 60. Anm. 5) haben ganz untergeordnete ornamentale Bedeutung.

4) In sonderbarer Verwendung erscheint das Stuckrelief bei späteren Malern. Die Frescomaler von Subiaco, dann Giotto und die Giottisten bilden damit den Nimbus, Gentile da Fabriano und Carlo Crivelli sogar auf Tafel-

des Baptisterium formal ein passendes Bindeglied zwischen der flachen Decoration der Kuppel und den architektonischen Profilirungen der unteren Geschosse.

Aber der Grundgedanke des Cyklus, wie er vom Mittelbild allmälig herabsteigt, geht hier in die Brüche. Die historischen Thatsachen, welche die Voraussetzung der Taufe bilden, sollten hier abgelöst werden durch Symbole, welche in mehr heiterem Charakter, mehr leicht und spielend das Leben des Täuflings in der Gegenwart illustriren. Das vorletzte Bild (Nr. 15) passt ganz vortrefflich dazu. Auch Nr. 16 und 13, obwohl der Symbolik der Gräber entlehnt, sind hier insofern noch statthaft, als die christliche Lehre den Tod mit der Taufe in Beziehung setzt[1]). Das ist aber auch Alles. Die Absicht der übrigen Darstellungen bleibt dunkel, — oder vielmehr wir haben es hier mit Lückenbüssern zu thun, mit denen die Phantasie des Künstlers ihre Armuth an Erfindungskraft decken muss.

In den Blendarkaden des Erdgeschosses beschränkt sich die Mosaicirung auf die Flächen zwischen den Bögen. Zierliches Rankenwerk auf dunkelblauem Grunde entsteigt einem Gefäss. In volutenartigen Windungen zieht es sich nach den Seiten, in der Mitte einer figürlichen Gestalt Raum gebend. Acht Männer in römischer Gewandung sind hier in ovale Felder gestellt. Die weissen Gewänder sind mit Gold in feinen parallelen Strichlagen gehöht, ein Verfahren, das zur Signatur des späteren Byzantinismus gehört[2]). In der Zeichnung stehen diese Gestalten durchaus auf der Höhe der übrigen Mosaiken des Baptisterium. Da die Auffassung genau dieselbe ist, wie in den sechszehn stuckirten Reliefstatuen, so darf eine Wechselbeziehung wohl angenommen werden. Einer besonderen Namengebung stehen Schwierigkeiten im Wege, und so wird man nur im Allgemeinen auf Autoritäten der Kirchenlehre schliessen dürfen.

---

bildern Kronen, Schwerter, Sporen und Pferdzäume. Erst in den Loggien Rafael's wird auf die Vorbilder der Titusthermen zurückgegangen.

[1]) Brief Pauli an die Römer 6, 3 ff.

[2]) Die russische Kunstliteratur hat dafür den passenden Namen „Blicke" aufgenommen. Solche „Blicke" finden sich schon im Virgil der vatican. Bibliothek (Cod. 3225). In vaticanischen Fresken des Quattrocento und des Cinquecento kehren sie wieder.

In den Arkadenbogen finden sich folgende musivische Inschriften:

1. IHS AMBVLAS SVPER MARE PETRO MERGENTI MANVM CAPIT ET IVBENTI DOMN O VENTVS CESSAVIT [1]).
2. IN LOCVM PASCVAE IBI ME CONLOCAVIT SVPER AQVA REFECT IONIS EDOCAVIT ME [2]).
3. VBI DEPOSVIT IHS VESTI MENTA SVA ET MISIT AQVAM IN PELVEM ET LABIT PEDE S DISCIPVLORVM SVORVM [3]).
4. BEATI QVORVM REMISSAE SVNT INIQVITATES ET QVORVM TECTA SUNT PECCATA BEATVS VIR CVI NON IMPVTAVIT DOMINVS PECCATVM [4]).

Diese Inschriften sind, nach den Monogrammen zu schliessen, theilweis spätere Zuthaten [5]). Das erste Monogramm scheint den Bischof Petrus Chrysologus (439—450) zu meinen. Das zweite ist auf Maximianus (546—552) zu deuten. Das dritte wird in den Namen des Gründers Neon Episcopus aufzulösen sein. Die unteren Wandflächen zeigen noch Reste alter Incrustation von prokonnesischem, numidischem und thessalischem Marmor (opus sectile marmoreum oder opus alexandrinum).

---

[1]) Mtth. 14, 25—32.

[2]) Ps. 23, 3.

[3]) Joh. 13, 5.

[4]) Ps. 32, 1. 2.

[5]) Auch die Form der Capitäle und der Ecksäulen spricht (nach Hübsch, die altchr. Kirchen. S. 30) für eine spätere Wiederherstellung in altchristlicher Zeit.

Die Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia.

Ueber das Mausoleum der Galla Placidia berichtet die Tradition einstimmig [1]), die Fürstin habe den Heiligen Nazarius und Celsus eine Capelle (aedicula), in welcher sie beigesetzt zu werden wünschte, in der Nähe der Kreuzkirche errichtet, und dort sei auch ihre Leiche nach der Ueberführung von Rom beigesetzt worden.

Das Grabmal der Fürstin, welches man wegen der geschichtlichen Stellung dieser Frau „das Mausoleum des römischen Reiches der alten Imperatoren" genannt hat, ist in den Raumverhältnissen unterirdischer Krypten angelegt. Dem Charakter antiker Grabmäler nicht nur der Imperatoren, sondern auch der Privaten durchaus fremd, erinnert die Anlage vielmehr an die Stätten, an denen die ersten Christen zur Zeit der Verfolgungsedicte römischer Kaiser im Verborgenen die Todten bestatteten. Hier wie dort stehen Sarkophage in Nischen, während die Wandflächen mit Bildern geschmückt sind, welche die Gedanken über die Empfindung der Trauer und des Schmerzes hinwegführen sollen. Wie sich diese Bildersprache in ihren symbolischen Vorstellungen vorbereitet und entwickelt hat, kann an zahlreichen Beispielen aus dem zweiten bis vierten Jahrhundert genau verfolgt werden. Wenn hier im fünften Jahrhundert eine wesentlich verschiedene Auffassung auftritt, so erklärt sich das einerseits aus dem Umstand, dass in der zweiten Hälfte des dritten und vierten Jahrhunderts die Vorbilder aus der vorangehenden Zeit stereotyp fortleben und factisch sich ausleben, andererseits aus dem jähen Umschwung der Culturverhältnisse in Italien durch die Völkerwanderung und den Fall

---

1) Agnellus L. P. S. 68 B; Rubens S. 104 D.

Roms. An die Stelle des unbefangenen Empfindens tritt jetzt eine fast dogmatische Gebundenheit der Vorstellung, an welcher der Ernst des Lebens wie mit einem Bleigewicht niederzieht.

Schon der Grundplan der Grabkapelle ist verändert. Früher war es ein einfacher quadratischer oder polygoner Raum mit Flachdecke, Kreuzgewölbe oder Kuppel. Hier ist für die Form des Grundrisses das sogenannte lateinische Kreuz gewählt, wie in der fast gleichzeitigen Krypte der Katakomben von Alexandrien[1]. Auf den vier Schenkeln ruhen Tonnengewölbe. Der Mittelraum ist durch einen quadratischen Aufbau erhöht. Ueber den hier angebrachten Lünetten schwebt die Kuppel. Der Fussboden ist mit kostbaren farbigen Steinen in geometrischen Figuren ausgelegt. Auch die Wände waren früher etwa bis zu Schulterhöhe mit Marmorplatten verkleidet[2], tragen aber jetzt eine moderne Tünche. Alles Uebrige ist musivisch verziert, wobei auf plastische Ziergliederung gänzlich verzichtet ist. In den Gurten kommen drei verschiedene Ornamentmotive zur Anwendung: Compacte Blumen- und Fruchtgewinde, welche aus Vasen emporsteigen, Weinranken und buntschillernde Bänderstreifen in Mäanderwindungen[3]. Nur das erstere Motiv haben ravennatische Mosaiken mit römischen gemein, während die letzteren durch eine lange Reihe von Jahrhunderten im Byzantinismus ausschliesslich verwendet werden. Für diese beiden Ornamentmotive ist der Zusammenhang mit der Antike nicht nachweisbar. Man wird das Vorbild derselben wohl im Orient suchen müssen. Sämmtliche mosaicirte Flächen haben blauen Grund. In den Tonnengewölben ist derselbe von grossen goldenen Rosetten übersäet, in der Kuppel von einem Heer von Sternen. Hier stehen in den vier Ecken die vier Symbole der Evangelien, im Scheitel ein einfaches goldenes Kreuz. Die Kuppeldecoration soll das Universum darstellen und zwar so, dass das Firmament als Gerüste für das Kreuz, das Symbol

---

[1]) Bulletin de l'Institut égyptien, année 1874—75. S. 211.

[2]) Rubens S. 104 D. Parietes praeclaro marmore undique incrustati, pavimentum ipsaque aediculae testudo vermiculato opere pulcherrime exornata.

[3]) Farbige Abbildungen dieser Ornamente bei v. Quast, die altchristlichen Bauwerke von Ravenna, Taf. IV.



der christlichen Lehre, dient, während die drei Thiere und der Engel der Evangelien, auf Wolken schwebend, die Arbeit des Atlas zu verrichten scheinen. An jenem Kreuz mit verlängertem Verticalbalken ist die Ausschweifung der Ecken archäologisch von Interesse, denn diese Form ist die allgemeine in den Monumenten des Orients, mögen die Kreuzesarme gleich oder ungleich sein, während im Abendland, soweit es mit Byzanz nicht zusammenhängt, für dieses Detail schwerlich Belege beigebracht werden können. Dagegen ist die Form des Monogrammes Christi (⳨), welche hier in den Ornamenten vorkommt, zwar ebenfalls bei Byzantinern die herrschende, kann aber hier darum in der Frage nach der Provenienz der Bilder nicht den Ausschlag geben, wie man neuerdings annehmen will[1]), weil diese Form auch im Kunsthandwerk der Lateiner wiederkehrt. Die Symbole der Evangelien sind hier beflügelte Brustbilder eines Engels, eines Löwen, eines Ochsen und eines Adlers. Die Herkunft dieser Embleme ist dunkel und der abendländischen Vorstellungsweise nicht recht conform. Wahrscheinlich hat man die figürlich menschliche Darstellung der Evangelisten vermieden, um so einen Hinweis auf die menschliche Autorschaft der heiligen Schriften zu umgehen. Erst am Ende des vierten Jahrhunderts kommen diese Embleme zur Anwendung, zuerst in der Absis von S. Pudenziana in Rom (390). Darauf folgt die in Rede stehende ravennatische Darstellung.

Auf den Wandflächen der Lünetten unter der Kuppel erscheinen je zwei einander zugekehrte Apostel zu den Seiten kleiner Fenster. Sie stehen auf grünem Wiesengrunde, in dessen Mitte eine Schale mit Wasser zwischen zwei Tauben steht. Den oberen Abschluss bildet eine goldene Muschel mit Perlenschnüren, womit augenscheinlich an die Absiden der Kirchen erinnert wird. Sonderbarer Weise läuft hier die umgewölbte Kante im Scheitel der Muschel in einen Adlerkopf aus. Auf christlichen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts werden häufig feierliche Scenen unter fingirte Absiden gestellt, und zwar in einzelnen Fällen mit Wiederholung ganz derselben Muschelausladung[2]):

[1]) Cavalcaselle e Crowe, Storia etc. I. S. 32. Note 2.

[2]) Conchen mit Adlerköpfen finden sich dreimal am Sarkophag des Junius Bassus, einmal auf dem ältesten Passionssarkophag im lateranischen Museum.

Beweis genug, dass solche Details nicht für Gebilde der Willkür zu gelten haben, sondern in directen Zusammenhang mit monumentalen Vorbildern zu bringen sind.

Für das Motiv der Tauben zu den Seiten eines Gefässes lag der Anlass wohl in demselben symbolischen Gedanken, welcher ähnlichen Darstellungen im katholischen Baptisterium zu Grunde lag. Die Tauben trinken aus der mit Wasser gefüllten Schale. Diese hat zweimal die Gestalt einer sprudelnden Fontaine und entspricht damit genau dem Cantharus von S. Vitale auf dem Ceremonialbild der Kaiserin Theodora im Chor jener Kirche. Nach einem Ausspruch des Paulinus von Nola († 431) können diese Schalenbilder mit den Gestalten der Apostel in einen logischen Zusammenhang gebracht werden. Bei Gelegenheit einer Schilderung des Kirchenschmuckes heisst es dort: „Ein Kreuz wird von einer Krone in lichter Kugel umschlossen. Dieser Krone entspricht der Kranz der Apostel. Deren Abbild liegt in der Schaar der Tauben"[1]). Diese Beschreibung hat den Werth eines authentischen Commentares für das Arrangement im Mausoleum. Hier sind freilich das Symbol und seine Deutung so nebeneinander gestellt, dass eines das andere scheinbar überflüssig macht. Man könnte, die systematische Geschlossenheit der Composition natürlich vorausgesetzt, dieses Nebeneinander nur damit rechtfertigen, dass man in dem Taubenbild das Gefäss zur Hauptsache macht. Es würde dem theologischen Geist dieser Kunst durchaus entsprechen, wenn man dann als Erklärungsversuch die Schriftworte heranzieht, welche von dem „in irdischen Gefässen" aufbewahrten Schatz der Erkenntniss sprechen[2]), obwohl patristische Belegstellen für die künstlerische Verwendung fehlen. Daneben scheint eine formale Anlehnung an antike Vorbilder klar auf der Hand zu liegen [3]).

Ueber dem linken Querarm stehen Petrus und Paulus. Man erkennt sie sofort an den typischen Kopfformen. Petrus

---

1) Epistola ad Severum (bei Migue T. LXI. S. 336):
Crucem corona lucido cingit globo;
cui coronae sunt corona apostoli,
quorum figura est in columbarum choro.

2) 2. Cor. 4, 7.

3) Rahn, Ravenna S. 10. erinnert an das bekannte capitolinische Mosaik.



führt überdies in der Linken einen Schlüssel [1]). Daraus kann man schliessen, dass die übrigen sechs Männer nicht Propheten, wie bisher erklärt worden ist, sondern ebenfalls Apostel sind. Der Raum hat ihre vollzählige Einreihung nicht verstattet, aber der gewissenhafte Künstler hat sich zu helfen gewusst und die übrigen vier im Ornament der Querarme supplementär untergebracht [2]). Die Apostel in den Lünetten erscheinen lehrend oder predigend. Paarweis einander zugekehrt, aber die Köpfe aufwärts gewandt, machen sie Bewegungen feierlicher Begeisterung, wie Menschen, welche von Idealen ganz erfüllt sind und, selbst noch staunend, davon schon mit Nachdruck reden. Sie halten, Petrus ausgenommen, in der Linken Schriftrollen. Es ist, als wenn von den Symbolen der Evangelien und von dem Kreuz in der Kuppel der Geist der Inspiration auf sie herabströme: eine Wechselbeziehung, welche um so wirksamer erscheint, als diese realen Gestalten einen Gegensatz zu den geheimnissvollen, die Auslegung herausfordernden Symbolen bilden. Man könnte darum das Ganze, um ihm einen Namen nach seinem Inhalt zu geben, die Disputa des Mausoleum nennen.

Die einzelnen Kopftypen sind freilich nichts weniger als ideal. Die Vorbilder des Baptisterium scheinen hier völlig vergessen. Die Schädel sind gedrückt und die Gesichtstheile unverhältnissmässig gross. Auch die Extremitäten sind nachlässig gezeichnet, besonders die Hände zu lang, obwohl die coloristische Modellirung noch vortrefflich ist. Dagegen scheint in der sicheren Stellung, in der leichten Bewegung und in der grossartigen

---

[1]) Dieser Schlüssel des Petrus verdient besondere Beachtung, weil hier das früheste Beispiel seiner ikonographischen Verwendung vorliegt. Er ist bisher nicht bemerkt worden, weil ihn der Apostel selbst möglichst versteckt. Am Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura bei Rom hat Petrus allerdings schon einen weissen und einen schwarzen Schlüssel, Paulus sogar das Schwert; aber bis auf die Inschrift, welche das Werk der G. Placidia zuschreibt, ist dort Alles Anachronismus, den Stil nicht ausgenommen. Obwohl Documente über Restaurationen fehlen, so stimmen doch Specialforscher wie Kondakoff und E. Müntz darin mit mir überein, dass hier Ueberarbeitungen eines späteren, vielleicht des 9. Jahrhunderts vorliegen.

[2]) Diese wurden bisher allgemein wegen der Vierzahl für Evangelisten erklärt.



Anordnung der Gewänder das Kunstvermögen, welches die Bilder des Baptisterium repräsentiren, womöglich noch übertroffen zu sein. Das Untergewand der Apostel ist bläulich, der Mantel weiss mit grauen Schatten. Das sind die bei heiligen Männern nun constant bleibenden Gewandfarben. Die Lünetten der Querarme sind mit grüngelbem Rankenwerk verziert. Unter den kleinen Fenstern erblickt man beiderseits einen ovalen Wasserspiegel, von Gräsern eingefasst. Diesem nahen sich von rechts und von links zwei Hirsche. Der durstende Hirsch an der Quelle ist ein Sinnbild des Verhältnisses der Seele zu Gott auf Grund einer bekannten Psalmstelle [1]).

Die einzige Composition im Grabmal der Placidia, welche bisher richtig gedeutet worden ist, steht in der Lünette über der Eingangsthür. Es ist das Bild des „guten Hirten", bekanntlich das beliebteste Symbol des Heilands in der ersten Zeit christlicher Kunstübung.

In der Mitte eines Wiesenplanes, auf welchem sechs Lämmer [2]) weiden, sitzt der Hirt auf einer Felsbank. Er ist mit einer goldenen Dalmatica bekleidet, welche zwei blaue Parallelstreifen (clavus) verzieren. Ein Purpurmantel liegt auf der linken Schulter, fällt über den Rücken herab und ist auf dem Schoos zusammengelegt. Die linke Hand hält ein auf den Boden aufgesetztes goldenes Tragkreuz hochaufgerichtet, während die rechte den Kopf eines links stehenden Lammes liebkost. Den Kopf des Hirten umgibt ein goldener Nimbus, welcher sich von dem Hellblau der Luft kräftig abhebt. Die überschlagenen Füsse sind mit Sandalen bekleidet. In dem Wiesenplan ist durch gelungene Farbenabtönung der Eindruck der Fläche erreicht. Im Hintergrunde ist die Landschaft mehr felsig und durch Sträucher belebt.

---

1) Ps. 42, 2—3. Die Schlussworte gaben vielleicht Veranlassung, das Sinnbild in das Grabmal zu versetzen. Es ist übrigens nicht häufig angewendet worden. In Ravenna findet es sich noch in den Ornamenten der Cathedra des Maxentius (6. Jahrhundert), in Rom einmal in der Calixtkatakombe (4. Jahrhundert), auf einer Medaille der vaticanischen Bibliothek (6. Jahrhundert) und auf einem Fresco der Taufe Christi in der Pontiankatakombe (7. Jahrhundert).

2) Das unterste Lamm auf der linken Seite ist eine moderne Ergänzung.



Lichtdruck M. Jaffé Wien

Der „Gute Hirt" im Mausoleum der G. Placidia.

Wie verhält sich nun diese Darstellung zu der früheren Auffassung? Vom zweiten bis vierten Jahrhundert erscheint der „gute Hirt" als ein jugendlicher Römer mit kurzgeschnittenem Haar. Auf den Schultern trägt er aufrechtstehend das Lamm, in der Hand hält er die Syrinx oder den Hirtenstab. Die Bekleidung ist immer die profane der Volkstracht, eine kurze Tunica; die Füsse und Unterschenkel sind mit Riemen (fasciae crurales) umwunden. Nur in zwei etwa dem vierten Jahrhundert angehörenden Katakombenbildern erscheint der „gute Hirt" auf dem Weideplatz sitzend [1]). Im Mausoleum ist dagegen der Hirt mit einer Gewandung und mit Attributen ausgestattet, welche mit jenen Vorbildern nichts gemein haben [2]). Der Nimbus, so häufig er schon in Pompeji auf Götterbildern verwendet wurde, ist der christlichen Malerei bis auf Constantin fremd. Das zweite Attribut, das Tragkreuz, ist freilich durchaus christlichen Ursprunges. Aber man begreift leicht, dass hier seine Verwendung durch die Handlung durchaus nicht bedingt war. Früher führte der „gute Hirt" einen einfachen Hirtenstab (pedum), jetzt vertritt ihn ein Symbol, welches die theologische Auslegung des ersten Symboles sein will. Der Hirt führt das Kreuz als die Insignie der christlichen Lehre, als das Scepter der königlichen Macht Christi. Es kann darnach nicht befremden, dass die Bewegung des linken Armes, ja sogar die Lage der Finger an Vorbilder von thronenden Götter- und Kaiserbildern aus der Zeit der classischen Antike erinnert. Cäsarenhaft ist auch die Art, wie der Purpurmantel drapirt ist. Alles Accessorische bekundet so die unmissverständliche Absicht, den Eindruck einer würdigen Erscheinung in der Richtung auf das Imposante zu steigern.

Während in der früheren Auffassung der Charakter des Symboles streng gewahrt wurde, erscheint hier das Symbol und seine Auslegung in zwitterhafter Verschmelzung. Doch der Künstler hat es verstanden, die durch Einführung heterogener

---

1) Bottari, Sculture e pitture sacre. Tom. II, Tav. LXXX u. LXXVIII. Die Bilder sind untergegangen.

2) Das Gegentheil behaupten Cavalcaselle e Crowe, Storia etc. I. S. 31: di cristiano, del buon pastore, altro non ha che la croce e l'aureola dorata.



Elemente heraufbeschworene Gefahr glücklich zu umgehen. Um dies zu erweisen, sind die künstlerischen Qualitäten der Composition näher zu beleuchten. Im ausgesprochenen Gegensatz zu der früher mehr flüchtigen und skizzenhaften Zeichnung, welche sich mit Andeutungen allgemeiner Art begnügte, ist hier der höchstmögliche Grad formaler Durchbildung angestrebt.

Diese spricht sich zunächst aus in der heiteren Wirkung der Farben, der weichen Modellirung und der glücklichen Wahl des Typus. Schatten und Licht sind wohl vertheilt. In dem goldenen Gewand sind die gehöhten Lichter durch weisse, die Schatten durch braune Töne markirt. Das Incarnat ist von silberartigem Glanz, die Halbschatten rosig und die tiefsten Schatten noch immer farbig. Die Zeichnung der Hände ist sehr präcis, obschon die Modellirung der Arme und Füsse vielleicht zu mollig ausgefallen ist. Das ovale bartlose Gesicht ist wenig nach rechts gewandt. Der Typus erinnert viel mehr an griechische Ideale als an die der römischen oder byzantinischen Kunstepoche. Man hat diesen Typus mit dem des Apollo zusammengestellt[1]), und das hat insofern auch eine historische Berechtigung, als der Christuskopf der Sarkophagreliefe des vierten Jahrhunderts nicht mehr der national-römische ist, sondern als eine Variation dieses ravennatischen Hirtentypus betrachtet werden muss. Hier wie dort fallen dichte Ringellocken auf die Schultern herab. Die Augen sind fester gezeichnet und lebendiger, als man sonst zu beobachten gewohnt ist. War es doch seit dem vierten Jahrhundert bei den christlichen Malern geradezu Manie geworden, die Lider möglichst auseinander zu sperren und in weiter Pupille die Iris abstehend vom unteren Lidrand einzuzeichnen. Davon ist hier glücklicher Weise Abstand genommen. Befremdend erscheint das fast honigfarbene Blond der Haare. Sollte etwa darin schon eine Spur der Beziehungen zum Germanismus zu erkennen sein?

Was endlich den Gesammteindruck anlangt, so kann nicht geleugnet werden, dass diese Composition die vollendetste Leistung auf dem Gebiet der altchristlichen Malerei ist. Die Pracht

---

[1]) Cavalcaselle e Crowe I. S. 31. È un tipo che tiene dell' Apollo.

der Farben in Verbindung mit dem Erhabenen der Auffassung ruft geradezu den Eindruck einer visionären Erscheinung hervor, ohne dass dabei dem Charakter einer idyllischen Scene Abbruch geschehen wäre.

Dem Hirtenbilde über der Eingangsthür steht ein gleich grosses Lünettenbild am Ende der Capelle gegenüber. In der Mitte des Bildes steht ein langer eiserner Rost. Darunter liegen brennende Holzscheite und Feuerflammen brechen durch die Oeffnungen des Rostes. Von rechts kommt eilenden Schrittes, en face gesehen, eine männliche Gestalt auf den Rost zu. Ueber der rechten Schulter liegt ein goldenes Tragkreuz. Die linke Hand hält ostensiv ein aufgeschlagenes Buch mit rothem Einband und fliegenden Schliessbändern. Auf der linken Seite des Bildes steht ein goldener Schrein mit geöffneten Thüren. Im Innern liegen auf zwei Fächern drei Bücher. Die rothen Buchdeckel führen die Inschriften:

[1]	LVCAS
MATTEVS	IOANN ES

Die Gestalt zur Rechten gilt der Localtradition [2] und den Beschreibern von Ciampini [3] bis Rahn [4] für Christus. Das Buch in seiner Hand halten die einen für ein Exemplar arianischer Ketzerliteratur, die anderen für „das Siegeszeichen der Kirche und des Evangelium" [5]. Wenn diese Erklärung das Richtige trifft, dann begreift man nicht, wozu Christus mit diesem Buche gegen das Feuer schreitet. Es liegt übrigens am nächsten, hier an das Evangelium des Marcus zu denken. Mit demselben Gestus des Buchhaltens sind nicht selten heilige Männer, insbesondere Lehrer der Kirche, dargestellt worden. Für eine Deutung in diesem Sinne spricht auch die ganze übrige Ausstattung der Gestalt. Die Tunica ist hellblau, der Mantel weiss, wie stets bei heiligen Männern im Gegensatz zu Christus, welcher

[1]) MARKUS fehlte ursprünglich und ist erst im Jahre 1875 eingefügt worden. Im Uebrigen ist das Gemälde intact erhalten.

[2]) Ribuffi, Guida di Ravenna. S. 58.

[3]) Vetera Monumenta I., S. 224—228.

[4]) Rahn, Ravenna. S. 11. Hübsch, die altchristl. Kirchen. S. 32.

[5]) Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der it. Mal. I. S. 21.

in Ravenna immer in Purpur gekleidet ist. Am Kopfe ist das castanienfarbene Haar kurz geschnitten, Wangen und Lippen sind von einem dichten ebenfalls kurz geschnittenen Bart umrahmt. Die sehr feinen Gesichtszüge sind die eines römischen Aristokraten: sie wollen entschieden Portrait sein. Niemals hat der Christustypus auch nur entfernt diesen Formen sich genähert. In dieser Gestalt erkennen wir den heiligen Laurentius. In der Basilica an der Via Nomentana bei Rom, welche seinen Namen trägt, liess ihn Papst Pelagius (c. 580) ähnlich wie hier über der Schulter das Tragkreuz, das Symbol des Bekennerthums, abbilden, während ebenda Christus dasselbe Tragkreuz dagegen als das Scepter seiner Macht führt [1]). Das Martyrium hat der Heilige auf einem glühenden Rost erlitten. Dieser steht in dem ravennatischen Mosaik vor ihm. Der Schrein mit den Evangelien ist eine Hindeutung auf seine kirchliche Stellung — er war Archidiacon — oder auch auf den Ort seines Martyrium, eine christliche Kirche [2]). Der Kopf des Märtyrers ist von einem goldenen Nimbus umrahmt. Wenn das auffällt, vielleicht Anlass gab, an Christus selbst zu denken, so muss dagegen gesagt werden, dass der christliche Dichter Prudentius fünfzig Jahre früher als dieses Bild ausgeführt wurde, das Martyrium mit Worten schilderte, welche diesen Nimbus dem Künstler geradezu vorzeichneten. Indem Laurentius den Qualen des glühenden Rostes eben preisgegeben werden soll, heisst es dort:

Von Glanz erstrahlet sein Gesicht
Ringsum erscheint ein lichter Schein [3]).

Es entspricht durchaus dem Geiste der Zeit, dass nicht die Qualen des Todes, sondern nur die entschlossene Hingabe, der Todesmuth geschildert wurde. In diese Kategorie ältester Märtyrerbilder gehört auch das 200 Jahre später entstandene Mosaik in S. Agnese fuori le mura bei Rom, wo diese heilige

---

[1]) Abbildung bei de Rossi: I mosaici cristiani di Roma. Im zugehörigen Text wird schon die Deutung des ravennatischen Bildes auf Laurentius aus dem Attribut des Tragkreuzes gefolgert.

[2]) Prudentius, Peristephanon II, v. 78 ff.
Ventum ad sacratam januam etc.

[3]) Prudentius, Peristephanon II, v. 365 f: Illi os decore splenduit
Fulgorque circumfusus est.



Jungfrau im Prunkgewand als himmlische Braut erscheint, während zu ihren Füssen ein Schwert, das Werkzeug ihres Martyrium, liegt[1]).

Dicht unter dem Laurentiusbild steht der Sarkophag der Galla Placidia. Schon früher war es Sitte der Christen gewesen, in der Nähe der Märtyrergräber ihre eigenen anzulegen. Laurentius war in Rom einer der gefeiertsten[2]). Es ist darum wohl möglich, dass die Fürstin von einer besonderen Devotion für diesen Heiligen erfüllt war und darum das Bild seines Martyrium zur Aegide ihres Grabes wählte[3]).

Verweilen wir noch einen Augenblick bei diesem Bilde, um seine künstlerischen Qualitäten zu prüfen. Laurentius schreitet in sicherer Haltung und mit dem Ausdruck voller Ruhe aber leichten Schrittes auf den Rost zu. Während die obere Hälfte der Gewandung ungemein ruhig und in grossen Linien angeordnet ist, sind in den unteren Partien besonders die abstehenden Gewandzipfel in vibrirende Bewegung gesetzt: ein Motiv, welches Jahrhunderte hindurch mit Vorliebe angewendet worden ist, sogar bei ruhig stehenden Figuren, wie bei den Engeln am Triumphbogen von S. Cosma e Damiano in Rom (530)[4]). Die früheste Verwendung desselben findet sich auffälliger Weise auf einer in Ravenna erhaltenen Antike[5]). In den tief eingeschnittenen Furchen des eng gelegten Gefälts sind die tiefsten Schatten noch farbig. Zwischen diesem und dem gegenüberstehenden Hirtenbilde soll ein directer Wechselbezug statt haben. „Wenn hier der Künstler symbolisch den Ursprung des Christenthumes darstellte, so entspricht dem auf der entgegengesetzten Seite

---

1) Abbildung bei de Rossi, I mosaici cristiani di Roma.

2) Prudentius, Perist. II, v. 1—4: Antiqua fanorum parens
Jam Roma Christo dedita
Laurentio victrix duce
Ritum triumphans barbarum.

3) Die Capelle ist allerdings den Heiligen Nazarius und Celsus geweiht. Indessen diese Dedication kann auch späteren Datums sein.

4) Abbildung bei de Rossi, I mosaici cristiani di Roma.

5) Man vergleiche die in Rede stehende Gewandpartie mit den Mänteln der Putten auf den Relieffragmenten im Chor von S. Vitale. Sie stammen wahrscheinlich von einem Neptuntempel (Ribuffi, Guida S. 47). Marco di Ravenna hat das eine gestochen (Bartsch 14, Nr. 242).

der Triumph"[1]). Aber die Voraussetzung dieser Erklärung ist nicht stichhaltig. Dagegen kann in anderer Beziehung die Zusammenstellung beider Bilder als denkwürdig bezeichnet werden. Sie ist das solenne Wahrzeichen eines Umschwunges in der Ikonographie, welcher den Entwicklungsgang von Jahrhunderten entscheidet. In dem Bild des „guten Hirten" erreicht die hieratische Kunst der Sinnbilder und der Gedankenmalerei nach mehr als dreihundertjähriger Herrschaft ihren Abschluss, in dem Bilde des römischen Märtyrers dagegen macht die reale Auffassung der Heiligengeschichte den ersten sicheren Schritt auf dem Gebiet künstlerischer Vorstellung[2]).

---

[1]) Cavalcaselle e Crowe, Storia I. S. 31.

[2]) Prudentius erwähnt schon früher gelegentlich zwei Bilder von Martyrien, das des Hippolytus (Perist. XI, v. 125 ff.):

Picta super tumulum species liquidis viget umbris
effigians tracti membra cruenta viri....
Cernere erat ruptis conpagibus ordine nullo
membra per incertos sparsa jacere situs; —

und das des Cassianus (Perist. IX, v. 9—14):

stetit obvia contra
fucis colorum picta imago martyris,
plagas mille gerens, totos lacerata per artus,
ruptam minutis praeferens punctis cutem.
Innumeri circum pueri, miserabile visu,
confossa parvis membra figebant stilis.

Auch berichtet Anastasius Bibl. in der vita Sylvestri seines liber pontificalis, Constantin der Grosse habe am Grab des Laurentius bei Rom die „passio" desselben darstellen lassen. Eine Erinnerung daran enthält eine mit dem ravennatischen Mosaik etwa gleichzeitige Medaille im christlichen Museum der vaticanischen Bibliothek, wo der Heilige auf dem Rost liegt, darüber aber mit ausgebreiteten Armen im Dankgebet der Verklärung frei schwebt (Abbild. de Rossi, Bullet. di arch. cr. VII. Jahrg.). Man mag es einen Zufall nennen, dass die Bilder des Prudentius zu Grunde gegangen sind. Aber es ist auch nicht einmal Aehnliches erhalten. Jene Paraphrasen seiner contemplativen Muse sind dem Geschmack der zahlreichen erhaltenen Monumente überhaupt nicht angepasst. Solchen literarischen Berichten kann die Kritik der Monumente nur die Erklärung bieten, die officielle Kunst sei von der Kunst des Kleingewerkes allmälig auf das tiefere Niveau ihres Geschmackes herabgezogen worden.

II. DIE GOTHISCHE ZEIT.

Die Mosaiken im arianischen Baptisterium.

Neben der Kirche S. Spirito, welche ursprünglich S. Teodoro hiess und die Hauptkirche der Arianer war[1]), steht das zugehörige Baptisterium, später und heute noch S. Maria in Cosmedin genannt[2]). Eine weit verbreitete Annahme führt die Entstehung dieser Kirche auf die Zeit zurück, in welcher nach Vertreibung der arianischen Gothen eine Reihe von Kirchen dem katholischen Cultus geweiht wurde[3]), obwohl der Grundplan nicht der einer Kirche ist, sondern ziemlich genau dem des katholischen Baptisterium entspricht. Nichts begreiflicher als diese Hypothese der Localtradition, oder, was hier dasselbe ist, eines engen kirchlichen Parteiinteresses. Wie kann man von diesem Standpunkt aus zugeben, der noch dauernde Schmuck einer katholischen Kirche rühre von Ketzern her? Hiergegen muss eine unbefangene Untersuchung des Monumentes Thatsachen hervorheben, welche diese Annahme aller Wahrscheinlichkeit berauben. Die Documente sagen leider nicht mehr aus, als bereits angeführt ist. Trotzdem hat es keine Schwierigkeit mit dem Gegenbeweis. Er liegt in der Natur der Sache.

[1]) Agnellus L. P. S. 113 B. nennt sie ausdrücklich ecclesia matrix.

[2]) Ueber diesen Beinamen s. Gregorovius, Gesch. der Stadt Rom im Mittelalter. 2. Aufl. Bd. II. S. 397.

[3]) Schon Muratori (S. 115 in den Noten zu Agnellus) nimmt willkürlich an, das Gebäude rühre von Agnellus her, während der Text des Liber pontificalis doch nur das Gebäude in der Liste derjenigen ursprünglich arianischen aufführt, welche jener Bischof dem katholischen Cultus weihte (reconciliavit).

Das bereits vorhandene katholische Baptisterium konnte unter allen Umständen den Bedürfnissen des Cultus auch dann noch entsprechen, als der Ausfall der Bevölkerung nach Abzug der Gothen durch byzantinische Zuzüge ersetzt war. Selbst wenn man gegen alle geschichtliche Wahrscheinlichkeit annehmen wollte, in den Kriegszeiten des Exarchats sei der Procentsatz der Täuflinge enorm gestiegen, so hätte doch auch dann noch das ursprüngliche Baptisterium ausgereicht[1]). Nun beweist aber der griechische Beiname der Kirche, dass das Gebäude schon in der Zeit des Exarchats eine rituelle Bestimmung erhalten hat, welche ihm nach seinem architektonischen Charakter gar nicht zukam. Ein Baptisterium kann nicht gleichzeitig Marienkirche sein. Die in der Kuppel von S. Maria in Cosmedin erhaltenen Mosaiken beziehen sich auf die Taufe. Setzt man ihre Ausführung in die spätere katholische Zeit, so wäre damit gleichzeitig ausgesprochen, weil die Kirche Ketzern zur Taufe diente, so habe man sie mit darauf bezüglichen Darstellungen ausgestattet, was eine Pietät voraussetzt, welche wahrlich ausserhalb der Grenzen der Möglichkeit liegt. Die Hypothese ist so absurd, dass sie in sich selbst zusammenfällt. Man hat diese Mosaiken überkommen, und erhalten sind sie nur darum, weil sie dogmatisch nichts Anstössiges enthalten. Schon Rubens[2]) neigte zu dieser Ansicht, obwohl er nicht wagte, sie unverhohlen auszusprechen. Er berichtet: „Was wir jetzt S. Maria in Cosmedin nennen, war eine Taufkirche, unter der Regierung des Theodorich, wie einige glauben, erbaut. Beweis dafür ist das Marmorbecken im Fussboden und das Bild in der Mitte der Kuppel, Johannes der Täufer, welcher Christus tauft."

So werden denn die noch erhaltenen Mosaiken des Baptisterium mit Ausschluss der späteren Restaurationen auf den

[1]) Unzweifelhaft stärker bevölkerte Städte, wie Florenz zur Zeit Dante's und heutigen Tages noch, haben an den Bau eines zweiten Baptisterium nie gedacht.

[2]) A. a. O. S. 36 E: Quod nunc (templum) Divae Mariae in Cosmedin vocamus, fons erat, quo aqua sacrata baptismatis abluebantur pueri; sequentibus temporibus, Theodorico regnante, ab Arianis, ut putant aliqui, exstructus. Ejus rei rota ex marmore, quae in pavimento est, et Divi Johannis Baptistae Christum Deum baptizantis imago in testudinis centro argumenta sunt.



arianischen Theodorich als Urheber zurückzuführen sein. Aber vergeblich tritt man an diese Bilder mit der Erwartung, hier den Ausdruck der Lehrverschiedenheit zu finden. Arianer und Orthodoxe waren theologische Parteien, deren Streitpunkte Thatsachen der Erscheinungswelt, mit denen es die Kunst zu thun hat, gar nicht berührten. Ferner muss berücksichtigt werden, dass die christliche Civilisation der Gothen in Byzanz wurzelte. Dass sich diese nicht bis zur selbstständigen Pflege der bildenden Künste steigerte, ist mehr als wahrscheinlich. Ihre Architektur hat keine unterschiedlichen Merkmale[1]). So ist auch ihre Ikonographie wesentlich byzantinisch, obwohl hier eher nationale Eigenthümlichkeiten in Rechnung kommen konnten. Der Verkehr mit der katholischen Kirche von Ravenna war den Gothen abgeschnitten, damals war ausserdem Italien durch ein langjähriges Schisma (484—519) von der morgenländischen Kirche getrennt, und so darf man wohl annehmen, Theodorich habe, wenn nicht die Künstler selbst, so doch sicher die Pläne und die Vorlagen für die musivischen Arbeiten seiner Stiftungen von Byzanz bezogen. Diese Annahme hat umsomehr Anspruch auf Geltung, als Theodorich in politischer Beziehung die Abhängigkeit von Byzanz aufrecht erhielt und von dort sogar die Insignien seiner Königswürde bezog (498)[2]).

Mit Unrecht hat man die Mosaiken des arianischen Baptisterium eine Copie nach den Bildern im katholischen Baptisterium genannt[3]). Nur der Gegenstand der Darstellung ist wiederholt worden. Wenn sich diese beiden Bildercyklen wie Original und Copie verhalten, dann ist in der byzantinischen Kunst fast nichts original. Man wird zum mindesten sagen müssen, dass die arianischen Bilder den Werth einer Variante haben.

Zwei concentrische Kreise umschliessen die beiden noch erhaltenen Bildflächen. Auf dem unteren Bogen schreiten die zwölf Apostel in zwei Reihen gegeneinander bewegt auf einen Thron zu. Den Fussboden bildet ein schmaler Wiesenstreif. Auf diesem stehen Palmen in den Zwischenräumen der Figuren.

---

[1]) Hübsch, die altchristl. Kirchen passim.

[2]) Gregorovius, Gesch. der St. Rom im M. A. 2. Aufl. II. S. 245 ff.

[3]) Schnaase, Gesch. der bildenden Künste. III. S. 205.

Der Hintergrund des Gemäldes ist dunkelblau und davon hebt sich der Nimbus der Apostel hellblau ab. Die Beischriften der Namen fehlen. Die Gewandfarben sind dieselben, wie im Mausoleum der Placidia. Die beiden ersten Apostel tragen den unverkennbaren Typus von Petrus und Paulus. In den folgenden ist die Wahl das Typus entweder Willkür, oder der Ausdruck einer Tradition, welche mit den Typen im katholischen Baptisterium nichts gemein hat. Diese Apostel tragen Kronen auf verhüllten Händen, Paulus zwei Schriftrollen als doctor mundi, Petrus zwei Schlüssel, die Abzeichen seiner kirchlichen Macht. Im katholischen Baptisterium war die Aufreihung der Apostel so angeordnet, dass sie sich den Füssen Christi näherten. Man hat dies hier wohl absichtlich vermeiden wollen und den Zug geradezu umgekehrt, so dass die Apostel über dem Kopf Christi zusammenkommen. Ueber die Zeichnung und Farbengebung ist bisher ein sehr verschiedenes Urtheil gefällt worden. Dieser Widerspruch dürfte sich leicht aus dem verschieden gewählten Standpunkt bei der Betrachtung erklären. Eine genaue Untersuchung der einzelnen Gestalten lehrt, dass hier allerdings in einer späteren Zeit, wahrscheinlich von Agnellus, umfassende Restaurationen vorgenommen worden sind. „Petrus ist ganz neu, die fünf folgenden Apostel sind noch im ursprünglichen Zustande, nur die Füsse und der Hintergrund scheinen restaurirt zu sein. Auf der anderen Seite sind Paulus und die beiden folgenden Apostel sicher von anderer Hand, wie aus der Verschiedenheit des Colorits in den Fleischtheilen und in den Gewändern hervorgeht. Die folgenden drei sind wieder antik und nur im Nebensächlichen ausgebessert worden, aber keine dieser Restaurationen stammt aus neuerer Zeit" [1]). Um den Styl der Arbeiten aus gothischer Zeit prüfen zu können, werden demnach hier nur die auf Petrus folgenden Apostel als Massstab dienen können. In diesen sind die Körperproportionen richtig und die Haltung männlich fest. Aber die Modellirung ist weit unvollkommener als in der früheren Zeit. Ein durchgreifender Unterschied macht sich in der Anordnung der Gewänder bemerkbar. Hier offenbart

---

[1]) Die Mittheilung dieses auf gewissenhafter Untersuchung beruhenden Thatbestandes verdanke ich H. L. Ricci in Ravenna.



sich schon dasselbe nüchterne und verständige Wesen, wie in den sicher mit Byzanz zusammenhängenden Mosaiken von S. Vitale: dieselbe Parallellagerung langgestrichener Falten zwischen mehr oder minder einförmigen Flächen, dieselbe Armuth an Abwechslung der Motive. Gewisse Formeln in der Drapirung z. B. am gebogenen Knie und am Mantelende, welches auf den Händen liegt, wiederholen sich in fast schematischer Einförmigkeit. In den späteren Arbeiten sind diese Eigenthümlichkeiten sogar zur Caricatur gesteigert. Die Modellirung des Fleisches ist hier ganz dürftig. Ein rothbrauner Contur reicht hin, die Form zu bestimmen. Vergleicht man diese Gestalten mit den ähnlichen im katholischen Baptisterium, so muss man in der That über die eingetretene Ernüchterung erstaunen.

Als eine compositionelle Neuerung ist noch zu erwähnen, dass hier zwischen Petrus und Paulus ein Thron steht, was zu der Deutung nöthigt, die Huldigung werde vor diesem dargebracht. Derselbe Thron erschien in den Architekturbildern des älteren Baptisterium als Cultusgeräth. Dort ist die Ausstattung einfacher. Die Füsse und die Thronstufen sind reich mit Edelsteinen besetzt. Auf dem Sessel liegt ein weisses Tuch und darüber ein purpurfarbenes Kissen mit zwei goldenen Streifen. Die Lehne ist mit blauen Tüchern behangen. Auf dem Kissen steht oder schwebt ein goldenes mit Smaragden besetztes Kreuz, von dessen Querarmen ein purpurfarbenes Tuch herabhängt. Eine besondere Beachtung verdient diese Darstellung um deswillen, weil sie ein erstes Glied an der Kette zahlloser Wiederholungen ist, welche unter dem Namen ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου bekannt sind, eine Benennung, welche nach P. Durand's Untersuchungen[1]) auf Psalm 98: „Er hat seinen Stuhl bereitet zum Gericht" zurückzuführen ist. In den späteren byzantinischen Darstellungen des jüngsten Gerichts[2]) kehrt dieses Bild des Thrones ausnahmslos wieder. Doch folgt daraus noch nicht, dass dem arianischen Mosaik derselbe Gedanke schon zu Grunde liege.

---

1) Étude sur l'Etimasia, symbole du jugement dernier dans l'iconographie chrétienne. Chartres 1867.

2) In Italien nur im Dom von Torcello bei Venedig, einem von Byzanz gewiss abhängigen Mosaik des 12. Jahrh. und in sicilianischen Mosaiken.



Wie im katholischen Baptisterium, so bildet auch hier die Taufe Christi das Mittelbild. Bei ähnlicher Raumvertheilung sind jedoch die Personen umgestellt. Noch mehr zeigen die Einzelheiten, dass man von der früheren Darstellung nach Kräften abweichen wollte. Genau in der Mitte des Bildes steht Christus bis an die Hüften im Wasser, welches die Körperformen deutlich durchscheinen lässt. Die Erscheinung des Täuflings ist mehr jugendlich als in irgend einer verwandten Darstellung, fast knabenhaft. Langes Lockenhaar fällt auf seine Schultern. Die Augen sind nicht, wie im katholichen Baptisterium, niedergeschlagen, sondern munter aufwärts nach dem rechts stehenden Täufer gewandt. Den Nimbus um den Kopf bezeichnet eine rothe Kreislinie auf dem Goldton des Hintergrundes. Senkrecht über dem Haupte schwebt die auch hier heraldisch gezeichnete Taube mit rothem Schnabel, das Symbol des heiligen Geistes. Zum Zeichen, dass dieser der eigentlich taufende sei, fliesst aus dem Schnabel der Taube ein fächerförmiger Wasserstrahl durch den Nimbus auf das Haupt Christi. Man fühlt sich versucht, darin eine Correctur der Auffassung im katholischen Baptisterium zu erkennen. Johannes legt nur die Rechte auf das Haupt des Täuflings[1]).

Das Bild des Täufers ist das mangelhafteste in der Scene. Die Züge des Gesichtes sind zwar feierlich, aber plebejisch, das Haar zottig wie das Gewand, welches in einem blaugefärbten Thierfell mit schwarzen Ringeln besteht. Mit der symbolischen Auffassung hat man scheinbar ganz brechen wollen. Die Linke hält statt des Tragkreuzes einen gekrümmten Zweig (pedum), das antike Emblem der Hirten und Satyrn. Auch der Nimbus fällt hier weg und darin offenbart sich im Vergleich mit den Aposteln eine Praxis, welche zu der im katholischen Baptisterium beobachteten in umgekehrtem Verhältnisse steht. Die Füsse des Täufers stehen auf einem rasigen Vorsprung, aber die Haltung ist so unglücklich, dass sie geradezu komisch wirkt. Das vorgeschobene Spielbein ist von fast tänzelnder Haltung, das Standbein ausgerenkt, dazu der Oberkörper wie schmerzhaft gekrümmt.

---

1) Dieselbe Auffassung des Taufactes zeigt das byzantinische Mosaik in der alten Taufcapelle von S. Marco in Venedig (12. Jahrhundert).



Rechts von Christus sitzt der Flussgott Jordan, eine durchaus originelle Erscheinung. Die Körperverhältnisse sind die eines Hünen. Der Oberkörper ist nackt und von weicher schwammiger Bildung. Von den Lenden abwärts ist der Körper in meergrünes Tuch mit rothem Saume eingehüllt. Die rechte Hand hält ein Schilfrohr, die erhobene Linke macht die Bewegung scheuen, fast bedenklichen Staunens. Schneeweisses Bart- und Haupthaar umrahmen das treuherzige Gesicht dieses Urwesens mit grosser Nase und stechenden Augen. Zwei rothe Krebsscheeren[1]) überragen das Haupt wie Hörner[2]). Zur Rechten des Flussgottes liegt ein umgestürztes Gefäss mit engem Hals, aus welchem Wasser herabfliesst und sich mit dem Jordan vereinigt. Dieses Attribut ist ohne Zweifel von antiken Vorbildern entlehnt. Im Uebrigen hat die Darstellung mit den antiken Flussgöttern nur noch den Namen gemein. Ob sie für mehr byzantinisch oder mehr gothisch zu halten sei, darüber mag das Gefühl entscheiden.

---

1) Cavalcaselle e Crowe, Storia I. S. 34, halten die Krebsscheeren für Corallen. Rahn, Ravenna S. 23, Martigny, Diction. des ant. chrét. S. 347, haben die richtige Bestimmung.

2) Ciampini, Vetera monumenta, Tom. II. S. 77 ff., hat eine geographisch-meteorologische Erklärung zu erzwingen gesucht. Nach seiner Meinung ist der Jordan wasserarm (?), und nur wenn die Sonne im Zeichen des Krebses stehe, wo dann Ueberschwemmungen eintreten (?), habe der Fluss wirklich ein Ansehen, das seiner Benennung würdig sei.



Die Mosaiken von S. Apollinare nuovo.

Es ist nie bezweifelt worden, dass die Kirche S. Apollinare nuovo von Theodorich erbaut und dem heiligen Martin geweiht worden ist[1]). Später unter Agnellus (553—566) ist die Kirche dem katholischen Cultus übergeben worden [2]). Von dem reichen Schmuck, besonders der Decke, führte die Kirche auch den Beinamen in coelo aureo. Ihren gegenwärtigen Namen führt sie seit dem neunten Jahrhundert, wo die Reliquien des Apollinaris vor den Saracenen hierher geflüchtet wurden.

Es ist bekannt, welche umfassende Theilnahme Theodorich den Monumenten zu Theil werden liess. Man darf darum wohl voraussetzen, dass diese dicht an seinem Palast gelegene grösste Kirche seiner Stiftungen hierbei in erster Linie in Betracht kam. Eine musivische Inschrift in der Tribuna nannte den König namentlich[3]). Nur schweigen die Berichterstatter über den Inhalt der figürlichen Darstellungen aus arianischer Zeit. Auf des Agnellus Rechnung kommen nach der Versicherung des Liber pontificalis neben den (erneuten?) Bildern der Tribuna nur die unteren Bilderreihen im Langschiff, die grossen Processionsbilder der Heiligen. Die chronologische Bestimmung des übrigen Bilderschmuckes ist also von den Documenten freigegeben und

1) Nach Rubens, S. 129 C. geschah die Einweihung im Jahre 504 durch den Erzbischof Aurelianus. Agnellus schweigt natürlich.

2) Agnellus L. P. S. 113 B. Reconciliavit beatissimus Agnellus Pontifex intra hanc urbem Ecclesiam S. Martini Confessoris, quam Theodoricus rex fundavit, quae vocatur coelum aureum. Vgl. Rubens S. 122 C.

3) Agnellus S. 113 C. In tribunali vero si diligenter inquisieritis, supra finestra invenietis ex lapideis litteris exaratum ita: Theodoricus Rex hanc Ecclesiam a fundamentis in nomine Domini nostri Jesu Christi fecit. Die alte Tribuna stürzte unter Johann V. ein.

damit ist der Stylkritik von vornherein ein Recht darauf zugesprochen. Vergleicht man nun diesen ansehnlichen Rest mit den Bildern, für welche die Zeit des Agnellus gesichert ist, so kann es keinem Zweifel unterliegen, dass hier zwei ganz verschiedene Kunstepochen und -Richtungen sich gegenüberstehen. Die von den Documenten katholischer Verfasser verschwiegenen Bilder sind um so viel vollkommener und vorzüglicher, dabei in der ganzen Auffassung so viel höherstehend, dass sie nach dem Gesetz der niedergehenden Kunstentwicklung für älter gelten müssen. Dieses Urtheil hat sich bisher jedem Beobachter aufgedrängt. Wenn man für die Entstehung dieser Werke, mit denen die Beschreibung beginnen muss, die Zeit des Theodorich in Anspruch nimmt, so erscheint der dazwischen liegende fünfzigjährige Zeitraum fast noch zu gering, um den Abstand der Vorstellungen und des Geschmackes genügend zu erklären. Vielleicht kann hier die Annahme aushelfen, dass den glänzenden und vorzüglichen Leistungen der Kunst unter fürstlicher Pflege dort mehr inferiore Leistungen eines provinzialen Kunstbetriebes gegenübertreten.

Als Arbeit aus der Zeit des Theodorich werden die sechsundzwanzig Bilder aus der biblischen Geschichte und die Bilder von zweiunddreissig Heiligen zwischen und über den Fenstern des Mittelschiffs zu gelten haben.

Von den ersteren, welche in der Art eines Frieses unterhalb der Decke des Mittelschiffes angebracht sind, sagt treffend Cavalcaselle[1]: „Sie sind, wenn auch unvollkommen, ein Abglanz der antiken heidnischen Kunst. Das erhellt aus der Composition, aus den Motiven, aus dem Charakter und der Gewandung der dargestellten Personen." Aber auch nach einer anderen Seite verdienen sie genauere Beachtung. Für die Geschichte der biblischen Compositionen sind sie ebenso wichtig, wie die Mosaiken von S. Maria Maggiore, die Reliefs an den Thüren von S. Sabina in Rom und die an der ravennatischen Cathedra des Maximianus: vier Monumente, welche sich gegenseitig ergänzen und für sich ebenso das Resumé der voraufgehenden Entwicklung bilden, wie die Grund-

[1]) Cavalcaselle e Crowe, Storia I. S. 50.



lage der mittelalterlichen nach Jahrhunderten zählenden Kunstentwicklung.

Unter diesen haben die Mosaiken von S. Apollinare nuovo das besondere Interesse, dass sie ausschliesslich neutestamentliche Geschichten darstellen. Die Reihenfolge der Bilder beginnt an der Eingangswand auf der linken Seite und kehrt dahin am Chor umwendend auf der rechten Seite zurück. Dort ist in dreizehn Bildern das Leben Jesu, auf der entgegengesetzten Seite in ebensoviel Scenen sein Leiden geschildert. Während hier die chronologische Folge das Princip der Anordnung bildet, ist dort ein rein theologischer Gesichtspunkt dafür massgebend gewesen. Es ist dem Künstler da nicht sowohl um die Erzählung des Lebens zu thun, als vielmehr um die Darstellung der Wunderthaten Jesu, wobei natürlich die Kirche selbst, insbesondere ihre Leiter als intellectuelle Urheber in Betracht kommen. Das Interesse der damaligen Kirche war die Betonung der göttlichen Macht Christi. In den kirchlichen Streitigkeiten seit Constantin dem Grossen ist das besonders klar ausgesprochen. Kein Wunder, dass auch schon die constantinische Kunst diese neue Geistesrichtung wie in einem Spiegelbilde zeigt. Die Reliefs der zahlreichen römischen Sarkophage des vierten und fünften Jahrhunderts bieten eine gedrängte Aufreihung von Wunderscenen. Das damit zu Beweisende ist so sehr Hauptsache, dass die Reihenfolge ganz gleichgiltig war, die Willkür also selbstverständlich. Die regellose Folge, welche in den musivischen Wunderbildern von S. Apollinare nuovo herrscht, wird man darum aus demselben Princip erklären müssen [1]). Die Reihenfolge der Bilder ist folgende:

I. 1. Die Heilung des Gichtbrüchigen. Ein Jüngling in kurzer blauer Tunica trägt ein antikes Bettgestell auf den Schultern. Rechts steht Christus en face und deutet mit seiner rechten Hand auf den Geheilten. An seiner linken Seite steht ein Jünger mit dem Ausdruck der Theilnahme und der Zu-

[1]) Die Erhaltung der Bilder lässt nichts zu wünschen übrig. Die eisernen Klammern, welche hier und da auf den Bildflächen stehen, sind nach Mittheilung des H. L. Ricci an Stellen angebracht, wo das Futter des Mosaiks von der Wand sich abgelöst hat. Sie beeinträchtigen den Gesammteindruck nicht wesentlich.



stimmung. — Da dieser Repräsentant der Jüngerschaar constant in gleicher Handlung neben Christus auftritt, darf in der Beschreibung der Bilder von seiner weiteren Erwähnung abgesehen werden.

2. Die Heilung des Besessenen. Der Kranke kniet vor einer Felsenhöhle in der Mitte des Bildes und will die Füsse Christi, welcher auf ihn zuschreitet, umfassen. In seinem Rücken durchjagen drei Säue einen hochaufgebauten Wasserspiegel.

3. Die Heilung eines zweiten Gichtbrüchigen. Der Kranke liegt auf einem Bett, welches drei Männer vom Dach eines Hauses an Stricken herablassen. In dieser Gruppe sind die Proportionen so reducirt, als stände sie in fernem Hintergrund. Christus schreitet auch hier mit erhobener Hand auf den Kranken zu.

4. Die Scheidung der Böcke von den Schafen. Christus sitzt in der Mitte auf einem grünen Rasenhügel und streckt die Rechte einladend nach drei weissen Lämmern aus. Hinter diesen steht ein Engel, dessen Kleid, Flügel und Nimbus lichtroth gefärbt sind. Hinter drei schwarz gefleckten Schafen auf der linken Seite von Christus steht ein zweiter Engel mit blauschwarzem Gewand, Flügeln und Nimbus. Beide Engel machen, wie in den anderen Bildern der Jünger, zustimmende Handbewegung. Das Ganze ist eine Allegorie des jüngsten Gerichtes [1]).

5. Das Scherflein der Wittwe. Ein Weib mit nonnenhaft verhülltem Haar legt Geld auf ein Pult. Ihr gegenüber steht Christus und erhebt die Hand in der Richtung auf sie.

6. Der Pharisäer und der Zöllner. Vor einer durch vier Säulen gegliederten Wand mit einer Thüröffnung in der Mitte, welche ein aufgeschürzter goldgewirkter Vorhang theil-

---

1) Paulinus Nolanus Ep. XXXII ad Severum (bei Migne T. LXI. S. 338) schickt seinem Freunde die Copie eines ähnlichen Absisbildes mit den zugehörigen Versen:

Et quia praecelsa quasi judex rupe superstat,
Bis geminae pecudis discors agnis genus haedi
Circumstant solium: laevos avertitur haedos
pastor et emeritos dextra complectitur agnos.

weis deckt, steht auf farbigem Paviment rechts der Pharisäer en face, von links kommt der Zöllner. Der jugendliche Pharisäer ist wie ein vornehmer Byzantiner gekleidet und betet mit seitwärts ausgebreiteten Händen. Unter den hochgezogenen Augenbrauen ist der Blick frank gen Himmel gerichtet. Der greisenhafte Zöllner in einfacherem Zeitcostüm schreitet gebückt einher und legt die rechte Hand an die Brust. Sein gramvolles sauersehendes Gesicht ist geneigt, während das Auge bedenklich nach dem Pharisäer sieht: ohne Zweifel ein treues Bild damaliger Frömmigkeitsbezeugung. Aber die Steigerung des Affects neigt hier so stark zur Caricatur, dass man in der Deutung zu einer Verwechslung der Rollen versucht sein könnte, zumal da die Auffassung des Pharisäers sich nicht wesentlich von den früheren Bildern der Oranten unterscheidet, wenn man nicht wüsste, dass der Ausdruck sorgloser Glaubensgewissheit dieser Zeit weniger Inbegriff der Frömmigkeit war, als der einer melancholischen Bussstimmung. Das besondere Interesse dieses Bildes liegt in dieser seiner Eigenschaft, Sittenbild zu sein.

7. Die Auferweckung des Lazarus. Christus streckt die Hand aus nach dem Todten, welcher in einem hausartigen Grabmal (aedicula) aufrecht steht und mit Tüchern eng umwunden ist, so dass nur das Gesicht frei bleibt. Dass das Grab durch ein monumentales Grabmal vorgestellt ist, und zwar in der Art eines griechischen oder römischen statt eines jüdischen, darf nicht Wunder nehmen, nachdem man sich schon im zweiten Jahrhundert in den gleichen Darstellungen für diese Form entschieden hatte [1]).

8. Christus und die Samariterin. Christus sitzt auf einem Rasenhügel. Vor ihm zieht eine Matrone in rother Dalmatica mit schwarzem Besatz (clavus) einen Eimer aus einem Ziehbrunnen.

9. Christus und die Sünderin. Ein junges Weib liegt in nonnenhafter Verhüllung des Haares vor Christus auf der Erde. Das aschfarbene Gewand ist über die Hände gelegt [2]).

---

[1]) Vgl. de Rossi, Roma sott. Tom. II. Taf. XIV.

[2]) Dieselbe Form des Adorirens ist bei den athonischen Mönchen heutigen Tages noch üblich.

Hinter der Sünderin stehen drei Männer im Zeitcostüm, nach Analogie verwandter Darstellungen Pharisäer.

10. Die Heilung von zwei Blinden. Dem ersten Blinden, welcher an einem Stock geht, legt Christus den Zeigefinger auf's Auge. Trefflich gelungen ist der Ausdruck des Kummers in den plebejischen Physiognomien der Unglücklichen. Die Gewandung ist dieselbe, wie die der Pharisäer im vorigen Bild.

11. Petri Fischzug. Christus steht rechts am Ufer. Auf dem Wasserspiegel vor ihm trägt ein Kahn zwei Männer. Beide sind nur mit der Tunica bekleidet. Der eine führt das Ruder, der andere mit den greisenhaften Portraitzügen des Petrus zieht an einem Netz, in welchem man einzelne Fische unterscheidet. Daneben schwimmt ein Delphin, vielleicht die Reminiscenz eines unbrauchbar gewordenen Symboles Christi.

12. Die Speisung der Volksmenge. Hier steht Christus in der Mitte und breitet beide Arme aus. Seine Hände ruhen über den zu vertheilenden Speisen, einem Fisch und zwei Broden, welche ihm zwei Jünger auf verhüllten Händen darbieten[1]).

13. Die Sammlung der Brocken. Christus breitet die Hände über vier vor ihm stehende Körbe, welche ein junger niedergebückter Mann scheinbar eben hergebracht hat. Hinter den Körben steht der Jünger, hier ausnahmsweise in der Mitte der Gruppe[2]).

In allen diesen Bildern ist die Art, wie die Figuren in den Raum componirt sind, noch die antike, wenn auch nicht im Styl der Classicität, so doch in der Weise der besseren römischen Reliefs. Dabei ist der Vortrag bei aller anspruchlosen Einfachheit von einer angenehm berührenden Breite, wovon der Reliefstyl der nachconstantinischen Zeit wenigstens in Rom so wenig behalten hat, während die früheren christlichen Malereien

---

[1]) Denselben Gegenstand liess Neon (425—430) im erzbischöflichen Triclinium al fresco malen. Agnellus L. P. S. 58 E: Exornare coloribus fecit historiam Domini nostri Jesu Christi, quando de quinque panibus et duobus piscibus tot millia legimus hominum satiavit.

[2]) Nach den Untersuchungen des H L. Ricci trägt dieses Bild Spuren späterer Restaurationen. Rahn, Ravenna S. 28, will hierin die Hochzeit von Cana erkennen und sieht bei 5. 6. und 9. von einer Deutung ab.



gerade dadurch besonders anziehend wirken. Beeinflussung der Antike, besonders ihrer Regeln für das Relief, zeigt sich auch in der Reducirung der Proportionen im architektonischen Beiwerk (3. 7.). Doch ist dabei nicht allein die in der Malerei unerlässliche perspectivische Erläuterung vergessen worden, sondern das Landschaftliche ist überhaupt einer planlosen Willkür zum Opfer gefallen. In einer Anzahl von Bildern liegt der Augenpunkt zu hoch (2. 3. 8. 11.). Man blickt dort in die Landschaft wie aus der Vogelperspective. Ja in einzelnen Fällen (3. 7.) ist die perspectivische Verkürzung der Architektur in ihr Gegentheil umgeschlagen. Nach hinten erweitern sich die Masse, gleich als wäre das von vorn gezeigte von hinten betrachtet und gemessen, und das sind leider keine zufälligen Nachlässigkeiten. Schon die römische Dutzendmalerei neigte bedenklich nach dieser Seite und der spätere Byzantinismus hat diese Gedankenlosigkeit zur grundsätzlichen Verleugnung und zum hartnäckigen Widerspruch gegen die Wahrscheinlichkeit gesteigert. In den aufgeführten musivischen Darstellungen werden diese Schäden der Zeichnung noch glücklich verhüllt durch eine wahrhaft wohlthuende coloristische Wirkung. Treffend äussert sich darüber Cavalcaselle[1]: „Man begegnet hier bald mehr, bald weniger einer guten Vertheilung von Licht und Schatten, einem richtigen Verhältniss der Localtöne, einer Kraft und Heiterkeit des Colorits und mit diesen Vorzügen vereinigt sich eine klare Abrundung. Das Machwerk ist leicht und frei."

In den Figuren ist der Wuchs untersetzt und stämmig, die Köpfe sind breit, die Gesichtstheile gross, der Charakter der Typen beinahe kindlich: lauter charakteristische Merkmale der Denkmäler des vierten bis sechsten Jahrhunderts.

Merkwürdig ist der Christustypus und besonders auffällig in seiner Abweichung von den gleichzeitigen und früheren römischen Monumenten. In dem offenen freimüthigen Gesicht stehen zwei grosse Kinderaugen. Lippen und Wangen sind bartlos, während dichtes Haar die Stirn beinah völlig bedeckt. Est ist unmöglich, diese Auffassung mit irgend einer Phase der in Rom gepflegten Auffassung des Christustypus in Einklang

---

[1]) Cavalcaselle e Crowe, Storia I. S. 51.



zu bringen. Ihre Heimat wird in Griechenland zu suchen sein. Vielleicht ist sie eine Reminiscenz der dortigen Anfänge der christlichen Kunstpflege. Auch die Gewandung ist durchaus nicht national-italienischen Ursprunges. Dalmatica und Toga sind purpurfarben und mit zwei breiten goldenen Streifen (clavus), welche über die Schulter herabfallen, verziert[1]). In dem Christus dieses Bildercyklus und ebenso in dem der späteren ravennatischen Kirchen ist die Bekleidung mit dem Purpurgewand Regel ohne Ausnahme. Diese Regel lebt in den Monumenten des neugriechischen Orients fort, während das abendländische Mittelalter die weisse Farbe des Gewandes vorgezogen hat[2]). Der ravennatische Christus mit den Kennzeichen kaiserlicher Herrlichkeit entspricht auf jeden Fall mehr dem Ideal der orientalischen Staatskirche, als dem einer Priesterschaft, welche nach politischer Unabhängigkeit ringt. Die Maler in den Katakomben hatten erst nur die profane kurze Tunica angewandt, im dritten Jahrhundert noch die Toga darüber gelegt. Dann erst ist an die Stelle des einfachen Zierrathes der Purpurstreifen auf dem weissen Gewand das orientalische Prunkgewand getreten, das Abzeichen der Weltherrschaft des verklärten Christus. Wenn nun hier in Scenen historischen Inhaltes die Abzeichen der natürlichen Erscheinung mit den Kennzeichen der übernatürlichen Daseinsform vertauscht werden, so kann das nur mit theologischen Gründen gerechtfertigt werden. Eine weitere Auszeichnung ist diesem Christus durch den kreuzförmigen Nimbus zuertheilt. Wir begegnen ihm hier das erste Mal. In der Folgezeit ist er nachgerade unerlässlich geworden, wesshalb es überflüssig erscheint, die Anwendung des Emblems weiterhin aufzuführen.

In den Wunderscenen trägt der begleitende Jünger mehr antike Gewandung, dieselbe, welche in der Disputa des Mausoleums der Placidia schon zur Anwendung kam. Dagegen sind

---

[1]) Genau genommen ist die Farbe des Gewandes dunkelviolett. Wenn wir dieser Farbe die Bezeichnung „Purpur" geben, so geschieht das in Uebereinstimmung mit der Terminologie des frühen Mittelalters. Vgl. Weiss, Costümkunde I. S. 66.

[2]) Ausnahmen, wie in den Mosaiken von Venedig und Sicilien kommen darum hier nicht in Betracht, weil die Abhängigkeit dieser Monumente von der byzantinischen Kunst keinem Zweifel unterliegt.

die Leute aus dem Volk, die Samariterin, der Zöllner, die Blinden und die Pharisäer durch das Zeitcostüm als profane Menschen charakterisirt. Man erkennt daraus deutlich, dass die Kunst schon damals, um populär zu sein, Mittel angewandt hat, welche viel später in der nordischen Kunst mit rücksichtsloser Consequenz geltend gemacht worden sind.

Man tritt vielleicht an diese Bilder mit der Erwartung, eine gewissenhafte Bezugnahme auf den Wortlaut der biblischen Geschichten anzutreffen. Dies ist aber durchaus nicht der Fall. Kaum eine einzige Darstellung kann Anspruch auf das Prädicat einer textgetreuen Illustration erheben. Ein Nachweis der Abweichungen im Einzelnen würde zu weit führen. Meist sind es nur Rücksichten auf die traditionelle Symbolik, welche diese Abweichungen veranlasst haben. So ist der Gichtbrüchige (1) nach den Evangelien ein ausgewachsener Mann, hier ein munterer Knabe, wie schon auf dem Vorbild dieser Darstellung in den Katakomben, wo man ein Bild der Verjüngung geben wollte.

Bei der Untersuchung der Frage nach den Vorbildern für diese Compositionen ergibt sich die merkwürdige Thatsache, dass von einem Anschluss an die nachconstantinische römische Kunst gar nicht die Rede sein kann, während andererseits ein verwandtschaftlicher Zusammenhang mit den früheren Malereien in mittel- und unteritalienischen Katakomben mit voller Bestimmtheit behauptet werden muss. Einzelne Compositionen erscheinen geradezu als Nachahmung dortiger Vorbilder. In der Heilung des Gichtbrüchigen (1) und in der Auferweckung des Lazarus (7) beschränken sich die Abweichungen darauf, dass die handelnden Personen nur andere Gewänder tragen und ausserdem dem Heiland als Begleiter noch ein Jünger beigegeben ist. In der späteren byzantinischen Kunst ist das immer Petrus. Aber hier kann an eine solche Deutung noch nicht gedacht werden; denn da Petrus das Netz zieht (11), kann derselbe Jünger doch nicht als sein Doppelgänger auch noch am Ufer stehen[1]). Der begleitende Jünger ist darum wohl nur der generelle Vertreter der Jüngerschaar. Es muss indessen auffallen, dass er so un-

[1]) Vgl. auch das Bild der Ankündigung der Verleugnung Petri II, 6. S. 56.



zertrennlich ist und selbst da eingeführt wird, wo er historisch gar nicht einmal möglich ist, z. B. in dem Bilde des Zwiegesprächs mit der Samariterin (8). Soll damit etwa gesagt werden, dass nichts von diesen Geschichten ohne Beisein eines Autors geschehen sei? Es wäre das eine zwar sonderbare, aber der theologischen Gewissenhaftigkeit der Zeit ganz entsprechende Aushilfe, die Thatsächlichkeit der Geschichten zu demonstriren. Nordische Maler bieten etwas Aehnliches, wenn sie auf Bildern der biblischen Geschichte auch den das Factum niederschreibenden Evangelisten anbringen. In den ravennatischen Compositionen trägt der Begleiter wesentlich dazu bei, die Scene dramatisch zu beleben, indem durch seine Bewegungen das Handeln Christi noch besonders accentuirt oder als Reflex wie in einem Spiegel aufgefangen und wiedergegeben wird, was an die Zeichnung wichtiger Nebenpersonen im Drama und im Epos erinnert. Obwohl nur Nebenperson, ist er mit einer ganz unentbehrlichen Rolle betraut worden. In diesen Scenen ist nämlich der Eindruck eines Vorganges dadurch sehr in Frage gestellt, dass die handelnde Hauptperson, Christus, eigentlich niemals recht bei der Sache zu sein scheint. Von dem, was seine Hände ausdrücken und thun, wendet sich regelmässig der Kopf ab. Christus sieht immer aus dem Bilde heraus. Das Auge des Beschauers soll und muss von seinem Blicke getroffen werden[1]; denn dieser Christus will als der wunderthuende von dem Betrachter auch erkannt und angebetet werden. Das sagt nun sein Begleiter noch ganz ausdrücklich. Sein angelegentliches Geschäft ist diese Vermittlung zwischen der Darstellung und dem Beschauer. Am klarsten ist das in dem Bild der Heilung des Gichtbrüchigen im Bett (3) ausgesprochen. Er ist gleichsam der vom Ambon in das Bild eingestiegene Exeget der biblischen Geschichte. Man kann ihn auch mit den Heiligen vergleichen, welche in den sogenannten Conversationsbildern (sacra conversazione) der Renaissance zu den Seiten des Thrones der Maria stehen, um den Anbetenden mit der Angebeteten näher in Verbindung zu bringen.

[1]) Rubens sagt von dem Bild des Christus auf dem Thron in S. Giov. Ev. S. 99 A: Ab ea (imagine), quamcunque in partem templi quis respiceret, inspectabatur.

Von dem Styl der Katakombenbilder unterscheiden sich diese ravennatischen Compositionen wesentlich noch dadurch, dass in der Zeichnung der Figuren der bewegte Linienfluss, welchen jene Kunst mit der Antike noch gemein hatte, verloren gegangen ist und an dessen Stelle ein mehr gebundenes Verhalten in statuarischer Feierlichkeit getreten ist. Augenscheinlich kommt es dem Künstler vorwiegend auf den Umriss an, dass dieser recht ruhig und möglichst ungebrochen die Gestalt umfliesse. In der byzantinischen Malerei ist der proportionale Gruppenbau durchaus nebensächlich im Verhältniss zu dem Fleiss, welcher auf die Zeichnung der einzelnen Gestalten verwendet wird. Die Gesetze compositionellen Zusammenschlusses sind hier noch leidlich gewahrt, fallen aber bald der Vergessenheit anheim, ohne dass man versucht hätte, dieselben künstlich zu ersetzen, wie in der mittelalterlichen lateinischen Kunst. Von dieser Regel machen zwei Bilder des Cyklus eine merkwürdige Ausnahme: die Scheidung der Böcke von den Schafen (4) und das Wunder der Speisung (12). Wenn man letzteres Bild in der Mitte durchschneidet, so entstehen zwei Hälften, welche sich beinahe wie Spiegelbilder gleichen. Der Apostel zur Rechten Christi neigt voll Empfindung den Kopf nach rechts, der zur Linken drückt die gleiche Stimmung in der Kopflage nach links aus u. s. w. In diesem Verfahren offenbart sich die der Antike durchaus fremde Uebertragung des Schemas schablonenmässiger Ornamentik auf die Zeichnung des Figürlichen. Den grössten Triumph feiert dieser Styl bekanntlich in den irischen Miniaturen. Aber auch die Kunst des lateinischen Mittelalters ist mit diesem heterogenen Element versetzt gewesen, da germanisches, speciell lombardisches Wesen einen wesentlichen Bestandtheil der Cultur bildeten[1]). Nur die byzantinische Welt hat sich von diesen

[1]) Gregorovius, Gesch. der St. Rom im M. A. 2. Aufl. II. S. 190. — Die Miniaturen des Klosters Farfa liefern dafür einen eclatanten Beweis. Auf dem Bild der Himmelfahrt Mariä (9. Jahrh.) in der Unterkirche von S. Clemente in Rom sind die Apostel fast wild bewegt, die Phantasie des Malers war für die Erfindung dramatischer Bewegungen durchaus nicht verlegen, aber nichtsdestoweniger ist die eine Bildhälfte das Spiegelbild der anderen. — Nach Rahn, Ravenna S. 43 f., finden sich altgermanische Ornamente am Mausoleum Theodorich's in Ravenna.



Einflüssen rein erhalten. So trocken und nüchtern die Anordnung in Hunderten von Fresken, Miniaturen und Mosaiken echt byzantinischer Herkunft ist, dennoch hat die heruntergekommene Phantasie der Maler selbst bei Gegenüberstellung von Gleichartigem niemals mit der Symmetrie der Schablone ihr Deficit zu decken versucht.

Der sonderbare pyramidale Aufbau, welchem man im letzten Bilde (13) begegnet, ist wohl nur eine Folge des Ungeschicks, wenn nicht der Restauration. Doch darf daran erinnert werden, dass der Byzantinismus des neunten Jahrhunderts in dieser Art Figuren zur Bildung von Initialen zusammenzwängte[1]).

Der zweite Theil der biblischen Geschichtsbilder in S. Apollinare nuovo schildert in 13 Bildern das Leiden Christi mit genauer Beobachtung der chronologischen Folge. Es sind das Bilder, welche ihrem Inhalt nach in das Gebiet der historischen Kunst zu verweisen sind. Die Entstehung dieser Richtung ist verhältnissmässig späten Datums. Vor dem vierten Jahrhundert finden sich keine Spuren derselben. Eine Anzahl von Elfenbeinreliefs in der Brescianer Communalbibliothek, welche aus dem vierten Jahrhundert stammen, behandeln zwar auch die Leidensgeschichte, aber ein Vergleich erscheint nutzlos, weil dort die Abhängigkeit vom römischen Sarkophagstyl überall durchschlägt. Hiergegen behaupten die ravennatischen Darstellungen eine davon unabhängige Stellung. Wir bewegen uns hier auf dem Boden erster Versuche, welche die historische Wahrscheinlichkeit für sich haben, eine erste Lösung derjenigen künstlerischen Probleme vorzustellen, welche in fünfzehnhundertjähriger Entwicklung sich nicht allein als fruchtbar bewährt haben, sondern auch unter die höchsten und dankbarsten Aufgaben der schaffenden Phantasie bisher gezählt worden sind.

Die Besprechung der einzelnen Darstellungen wird darum passend ihrer Beschreibung sich anschliessen.

II. 1. Das heilige Abendmahl. In der Mitte steht ein halbmondförmiger Tisch (Sigma), zu den Seiten zwei Ruhe-

[1]) Bibliothek Barberini: Psalterium 202. Bibliothek von Dêr-el-Musallabe bei Jerusalem: Liturgie (aus Mar Saba), wo unter anderen der Buchstabe A durch Gott und Adam gebildet wird.



betten in fast gleicher Höhe. Darauf lagern im Halbkreis, Kopf an Kopf gedrängt, Christus und die Apostel. Nur bei den im Vordergrund ruhenden Gestalten, bei dem letzten Apostel und bei Christus, ist die volle Gestalt zu erkennen. Auf dem Tisch liegen sechs runde Brode und auf einer Schüssel zwei grosse Fische. Die Composition hat durchaus nichts Religiöses. Sie ist ausserdem die schwächste von allen. Man könnte diese Scene mit einem profanen antiken Gelage verwechseln, nichts steht dem im Wege als höchstens die Embleme des Heilandes. Die beiden auffallend grossen Fische in der Schüssel vertreten gewissermassen den fehlenden Kelch. Hiermit soll augenscheinlich der Gedanke des mystischen Mahles ausgedrückt werden, da der Fisch ein geläufiges monogrammatisches Symbol des Namens Jesu (I - X - Θ - Y - Σ) ist. Eine ältere Darstellung der Einsetzung des heiligen Abendmahles ist nicht nachzuweisen. Die Katakombenbilder von Agapen[1]), wo die Tafelfreude als Sinnbild himmlischer Genüsse dient, haben vielleicht für die Entstehung dieser Composition die Vorstufe gebildet.

2. Christus in Gethsemane. Mitten in hügeligem Terrain mit einzelnen Oelbäumen im Hintergrund steht Christus mit erhobener rechter Hand. Im Vordergrund sitzen elf Jünger mit gekrümmten Rücken und lauschend vorgeneigten Köpfen. Scheu und fragend sehen sie sich dabei an und drücken in der Bewegung der Hände Unruhe über ein eben unter sie gefallenes Wort aus. Die Jünger sind bartlose Jünglinge ausser dem am traditionellen Typus kenntlichen greisen Petrus.

3. Der Judaskuss. Christus steht in der Mitte. An seiner rechten Schulter lehnt der Verräther, um ihn zu küssen. Im Rücken des Judas stehen Krieger mit Lanzen in blauer Tunica, ferner ein Jude. Davor ein Hauptmann in rother Tunica mit dem Schwert in der Rechten, während die Linke auf Christum zeigt. Auf der anderen Seite des Bildes stehen fünf Apostel in ganz gelassener Haltung, einige sogar mit empfindsamem Neigen des Kopfes. Nur auf dem ernsten Gesicht des vortretenden Petrus steht spannende Erwartung geschrieben. Entschlossen erfasst er den Griff des mitgebrachten Schwertes, ohne doch

[1]) Vgl. de Rossi, Roma sotter. Tom II. Taf. XV.



ein mehreres als den küssenden Judas wahrnehmen zu können. In diesem Bilde sind die Gegensätze der Affecte gut ausgedrückt und es fehlt nicht an dramatischer Belebung. Nur die Gruppe der Krieger ist misslungen. Es ist, als wenn sie sich nur schüchtern in die Scene hereingewagt hätten, als wenn es den Künstler Ueberwindung gekostet hätte, die Gegner Christi zu schildern. Gewiss ist diese Erweiterung des künstlerisch Zulässigen auf kirchlichem Gebiet im Sinne jener Zeit ein Wagniss gewesen.

4. Christus wird gefangen geführt. Eine enggeschlossene Gruppe von fünf Männern in der profanen Tracht der Zeit schreitet zu den Seiten des Heilandes, auf diesen den Blick heftend. Willig geht Christus voran, bewegt aber Arme und Hände ungeschickt und wie gelähmt[1]). Die felsige Landschaft des Hintergrundes ist von einigen Bäumen belebt. Die ganze Scene hat durchaus das Gepräge feierlicher Ruhe und ernster Würde. Aus dem Zusammenhang losgelöst wäre sie unverständlich; denn so schreitet auch ein Häuptling mit seinem Gefolge einher.

5. Christus vor dem Hohenpriester. Drei jüdische Oberste oder „Aelteste" sitzen, en face gesehen, auf weissen Polstern vor einer Halle. Ihre auffällige Tracht charakterisirt sie als Orientalen. Die weisse Tunica mit schwarzen schmalen Streifen reicht nur bis an die Waden. Auf den Schultern ruht bei dem ersten und dritten ein rother, bei dem mittelsten ein weisser Mantel mit handbreiter schwarzer Bordüre, auf der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten. Die Füsse bekleiden gemusterte Stiefel. Christus schreitet, halb im Profil gesehen, auf sie zu, während hinter ihm zwei Ankläger im byzantinischen Zeitcostüm stehen. Christus allein trägt die Sandalen der antiken Zeit, ausserdem wie in allen übrigen Darstellungen das strahlende Purpurgewand als Kennzeichen seiner königlichen Macht. Aber der Künstler hat sich keineswegs mit dieser Auszeichnung durch das Costüm begnügt. Christus erhebt die Rechte zu seiner Vertheidigung. In seinem Gesicht

---

[1]) Aus diesem Gesticuliren muss wohl auf sprechen geschlossen werden. Vgl. Ev. Luc. 22, 52 f. (Mc. 14, 48 f.; Mtth. 26, 55).



prägt sich ebenso Ernst und Ruhe wie unerschütterliche Sicherheit aus, aber nicht die leiseste Spur der Ergebung in das Leiden, und dieser Eindruck wird noch verstärkt durch das unsichere Gebahren des Anklägers und durch das wenig sagende Auftreten der fast eingeschüchterten Obersten, die sich auf ihrem Richterstuhl geberden, als sässen sie auf einer Anklagebank[1]).

6. Die Ankündigung der Verleugnung Petri. Der Apostel steht rechts en face und hebt nachdenklich den Zeigefinger. Christus kommt von links auf ihn zu, sieht den Apostel scharf an und begleitet seine Worte mit nachdrücklicher Handbewegung. Hinter Christus steht der anonyme Begleiter, jene typische Gestalt der symbolischen Darstellungen des ersten Cyklus. Den Hintergrund schliesst eine Gartenmauer ab, vor welche auf einen freistehenden Pilaster ein Hahn gesetzt ist. Dieser Hahn ist nur für den Betrachter da als Mahnung an den Inhalt der dem Apostel ertheilten Warnung, und man wird dem Künstler wohl nicht Unrecht thun, wenn man behauptet, jener Pilaster sei einzig und allein zur Aufnahme des statuarischen Hahnes aufgemauert worden. Da das Bild das einzige dieses Cyklus ist, wo der typische Commentator dem Heiland beigegeben ist, darf angenommen werden, dasselbe stamme aus dem Kreis der Vorbilder für die symbolischen Darstellungen, zumal da dieselbe Scene auf älteren Monumenten, besonders auf römischen Reliefs, der Kunst schon geläufig war.

7. Die Verleugnung Petri. In der Mitte des Bildes erscheint der Apostel erschrocken zurücktretend und beide Hände zum Protest erhebend („Ich kenne den Menschen nicht"). Ihm naht sich von links die Magd in gebückter Stellung und schleichenden Ganges, als gälte es eine Ueberlistung, aber mit fester Miene und betheuernder Handbewegung. Sie trägt ein rothes Gewand mit schwarzen Streifen und darüber einen braunen Mantel. Den Hintergrund bildet ein dürftiges Haus mit einer Reihe kleiner Fenster dicht unter dem mit Ziegeln gedeckten Dach und mit einer grossen Thüre. Damit ist der Palast des Hohenpriesters gemeint.

---

[1]) Rahn, Ravenna S. 28, beanstandet vielleicht darum die Deutung.



8. Die Reue des Judas[1]). Die „Aeltesten" der Juden — hier wie in Bild 5 wirklich Greise — treten aus einem Tempelportal. Den Tempel von Jerusalem vertritt hier ein Quaderbau mit Säulenportal und Giebeldach in der Art antik heidnischer Tempel: eine sehr naive ikonographische Verwechslung. Im Vordergrund seht ein „Aeltester", welcher ebenso gekleidet ist, wie der mittelste Richter auf dem Anklagebild (5), also wohl der Hohepriester. Judas tritt an ihn fragenden Blickes heran und reicht ihm einen Geldbeutel, aber jener weist ihn mit gleichgiltiger Miene ab, während die „Aeltesten" im Hintergrund dem Verlauf der Sache gespannt zusehen.

Man wird in der Tracht des Hohenpriesters, so auffällig sie ist, doch nicht eine historische Reminiscenz vermuthen dürfen. Aber desshalb darf sie noch nicht als phantastisch und willkürlich gelten. In den alttestamentlichen Bildern unter den Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom, welche 50 Jahre früher entstanden sind und eine ganz andere Richtung der Kunst darstellen, fungiren wiederholt Priester, so Melchisedek vor Abraham, ein anderer vollzieht die solenne Trauung von Moses und Zipora. Hier sind die alttestamentlichen Priester genau so gekleidet[2]). Est ist darum wahrscheinlich, diese Tracht müsse ebenso wie die übrigen Costüme mit dem Gebrauch der Zeit Fühlung haben. Daraus würde folgen, dass hier der Hohepriester in einem der damals noch hochgestellten und sogar mit richterlicher Gewalt betrauten Rabbiner vorgestellt sei.

9. Christus vor Pilatus. Der Landpfleger, in Weiss und Purpur gekleidet, sitzt en face gesehen auf einem mit weissen Tüchern ausgehängten Thron. Hinter der Thronlehne stehen drei Diener. Ein vierter in Gamaschen, Kniehosen und kurzer Tunica reicht, von rechts kommend, seinem Herrn ein Becken, über welchem dieser die Hände wäscht. Der Wendung des Oberkörpers entgegengesetzt wendet dieser den Kopf nach Christus, welcher mit einer Anzahl Juden die andere Seite des Bildes

[1]) Die Deutung Rahn's, Ravenna S. 28, auf den Empfang der Silberlinge verstösst gegen die Chronologie, welche für die Reihenfolge der Bilder massgebend war.

[2]) Mangelhafte Abbildungen bei Ciampini, Vetera monumenta. Tom I. S. 195 ff.



einnimmt. Einer unter diesen ist der Wortführer und begleitet seine anklagende Handbewegung mit einem überaus kläglichen Mienenspiel. Christus, an Wuchs den Leuten seiner Umgebung weit überlegen, steht ruhig und fest zwischen Richter und Kläger und richtet den Blick schwermüthig in die Ferne. Das ist nicht das Bild der leidenden Menschheit, sondern die Gestalt eines tragischen Helden, in dessen Erscheinung das Ehrfurchterweckende mit dem Furchtgebieten um den Vorrang ringt. Seine Thatkraft scheint nur in dem schlaff herabhängenden Arme gelähmt zu sein.

Für die erste Hälfte des Bildes, das Händewaschen des Pilatus, sind mehrere Vorbilder bekannt. Der schon erwähnte Sarkophag des Junius Bassus († 359) und drei andere im lateranischen Museum enthalten eine Schilderung dieser Scene. Ein Lorbeerkranz im Haar des Landpflegers macht dort die Anspielung auf römische Kaiser wahrscheinlich. Wie dort der ganze äussere Apparat echt römisch ist, erscheint dieser hier als durchaus byzantinisch. In jenen Vorbildern ist nur einmal dem Pilatus Christus gegenübergestellt, natürlich in dem Sinn, dass sich der Richter von der Schuld des Urtheilspruches rein waschen wolle. Aber hier in Ravenna macht die Erweiterung der Scene durchaus nicht denselben einheitlichen Eindruck. Christus und die anklagenden Juden sind eben erst eingetreten und Pilatus scheint das beim Händewaschen überrascht zu bemerken: ein Widerspruch, welcher der Absicht der Darstellung allerdings zuwiderläuft und nur so begreiflich wird, dass das Motiv des Händewaschens nicht abgeändert werden durfte, weil es als Erbtheil der Tradition den Schwerpunkt der Darstellung bilden musste.

10. Der Weg nach Golgatha. Die Gruppirung ist der in der Gefangennahme (4) verwandt. Christus schreitet voran. Seine Feinde geleiten ihn, doch in einer Weise, welche, wie dort, durchaus nicht schmachvoll erscheint. Zu seiner Seite gehen zwei unbewaffnete Krieger, eher Knaben als Männer. Sie sehen ihn scheu und fragend an, während Christus den Blick fest in die Ferne richtet. Der Krieger zur Linken trägt das Kreuz, aber dieses Kreuz ist viel zu klein, um als Marterwerkzeug dienen zu können und darum nur ein Emblem. Es



Christus vor Pilatus in S. Apollinare nuovo

folgen noch drei Juden. Wenn man aus ihren ängstlichen Mienen auf den Vorgang schliessen dürfte, so wäre hier nichts weniger im Werke, als der Triumph ihrer Sache. Eine Andeutung auf Golgatha, jenen Hügel, welcher nicht sowohl von dort herumliegenden Schädeln, als vielmehr von seiner schädelartigen Form den Namen hatte, kann man in der auffälligen Terrainerhebung des Hintergrundes mit dem Portal eines echt asiatischen Felsengrabes erkennen. In coloristischer Beziehung darf dieses Bild als das gelungenste bezeichnet werden.

11. Die Marien am Grabe. Links sitzt auf einem Felsstück ein ganz auffallend grosser Engel in weissem Gewand mit grauen Flügeln und himmelblauem Nimbus. Die linke Hand hält einen langen Heroldstab, mit der erhobenen, durch Restauration verunstalteten Rechten bedeutet er die auf der anderen Seite des Bildes ankommenden zwei Frauen, welche fragend in ganz identischer Bewegung die Handflächen ausbreiten. Obwohl in Gelb und Roth gekleidet, unterscheiden sie sich doch wesentlich von den Frauen der übrigen Bilder. Der Künstler wollte im Gegensatz zur Samariterin und der Magd des Hohenpriesters heilige Frauen darstellen und verhüllte ihnen darum sorgsam das Haar unter weissen Hauben und übergebreiteten Mänteln, so wohl das nonnenhafte Frauenideal der Zeitgenossen als Vorbild benutzend. Zwischen den Marien und dem Engel steht das Grab Christi. Man erwartet nach den geschichtlichen Berichten eine in den Fels gehauene Grabkammer. Statt dessen erblickt man hier einen freistehenden kleinen Rundtempel, dessen flaches mit Goldplatten gedecktes Kuppeldach auf einem Säulenperistyl ruht. Zwei Stufen führen zu dem Bau hinauf und durch die Thür erblickt man die verschobene steinerne Deckplatte des Grabes. Das Gebäude ähnelt antiken Tempeln in der Art des sogenannten Vestatempels in Rom. Auf einer Elfenbeintafel aus dem ersten Jahrtausend im Münchener Nationalmuseum ist dieselbe Scene ebenso angeordnet dargestellt [1]). Das Grab Christi ist dort ein noch viel stattlicherer

[1]) Ich stimme de Rossi und Kondakoff bei, welche dieses Denkmal (nach mündlicher Mittheilung) dem 4. Jahrhundert zuschreiben, während Schnaase (Gesch. der bild. Künste IV. S. 656) und andere das 6. bis 8., Förster (Denkmale Bd. IV, Taf. 1) das 10. Jahrhundert annehmen.



Kuppelbau. Dieselbe Auffassung wiederholte der Künstler des Paliotto in Salerno (11. Jahrhundert). Wenn nun in den beiden letzteren Fällen eine freie Reconstruction der Kirche des heiligen Grabes oder vielmehr der Anastasis — dieser constantinische Bau, im Jahre 336 eingeweiht, bestand in einer von zwölf Säulen umgebenen Rotunde — wahrscheinlich ist, dann kann wohl derselbe Gedanke der einfacheren ravennatischen Darstellung zu Grunde gelegen haben.

12. Christus und die Emmausjünger. In der Breite der Bildfläche schreitet Christus, von zwei Männern geleitet, auf dem Vordergrund einher. Alle drei Männer sind en face gesehen. Rechts im Hintergrund erblickt man auf einer Anhöhe die thurmreichen Mauern der Stadt Jerusalem, des Ausgangspunktes der Wanderung. Die beiden Männer zur Seite Christi, weil nach der biblischen Erzählung[1]) nicht Apostel, sondern Jünger im weiteren Sinne, tragen darum auch hier nicht die feierlichen antiken Gewänder der Apostel, sondern profane Tracht: über die weisse Dalmatica den buntfarbigen Reisemantel (paenula) und an den Füssen Reiseschuhe. Christus, natürlich in Sandalen und den symbolischen Prachtgewändern, beantwortet anscheinend die Fragen der Begleiter, indem er ihrer Besorgniss mit einer Geberdensprache voll eindringlicher Hingabe begegnet[2]).

13. Der auferstandene Christus bei den Jüngern. In der Mitte des Bildes steht Christus, umdrängt von elf Aposteln, welche er um Kopfeslänge überragt. Hinter dem greisen Petrus zur Rechten Christi erblickt man eine gefelderte Thür, womit die räumliche Abschliessung während des Vorganges angedeutet wird. In statuarischer Ruhe steht Christus inmitten der erstaunt ihn betrachtenden Jünger. Vor ihm neigt sich Thomas, die Hände zur Adoration verhüllt, aber Christus scheint keine Anstalten zu machen, ihm seine Wundenmale zu zeigen. Ja diese sind nicht einmal angegeben, weder an der unverhüllten Hand, noch an den Füssen. Wenn es der Künstler wagen durfte, mit der riesenhaften Gestaltung des Körpers die gött-

[1]) Ev. Luc. 24, 33.

[2]) In diesem und mehr noch in dem folgenden Bilde ist bei der Erneuerung der Decke im Mittelalter der obere Theil der Bildfläche verkürzt worden. Vgl. Cavalc. e Cr., Storia I. S. 50, Note 1.



liche Ueberlegenheit auszudrücken, dann konnte auch die befremdende Regungslosigkeit dieses Christus, den erstaunten Jüngern gegenüber, als Ausdruck des Visionären dienen. Dann aber haben der heiligen Geschichte widersprechende Momente für den adäquaten Ausdruck des Wunderbaren gegolten. Mehr als in den übrigen Bildern dieser Reihe ist hier mit nachdrücklicher Absichtlichkeit der Illusion des Naturgemässen die Spitze abgebrochen.

In sämmtlichen Bildern, selbst in denen, welche Vorgänge in geschlossenen Räumen schildern (I. 6; II. 5. 9. 13.), ist der Fussboden ein grüner Wiesengrund. Die räumlichen Vorstellungen sind am gründlichsten im letzten Bild vernachlässigt. Hier genügte schon eine blosse Thür, im freien Felde aufgebaut und in der blauen Luft des Hintergrundes frei dastehend, um die Vorstellung eines Zimmers hervorzurufen. So sehr war die Phantasie von den Fesseln der Symbolik noch zurückgehalten.

In coloristischer Beziehung stehen diese Bilder denen des ersten Cyklus nicht nach. Doch ist die Anordnung der Figuren und die Zeichnung der Formen in den einzelnen Bildern durchaus nicht gleich bedeutend. Während die Bewegung des Einherschreitens wegen der dann oft ungleichen Beinlängen lahm ausfällt, sind dagegen die Köpfe mit meisterhaftem Geschick individualisirt, ja sogar Stimmungen und Empfindungen treffend ausgedrückt.

Der Typus Christi ist von dem der symbolischen Bilder völlig verschieden, obwohl Gewandung und Nimbus beiderseits übereinstimmen. Im ersten Cyklus war Christus in einem bartlosen, fast knabenhaften Jüngling vorgestellt, hier erscheint er als ein ausgewachsener bärtiger Mann mit bestimmten individuellen Zügen. So gewiss es an sich ist, dass die erstere Auffassung die frühere, die letztere die spätere ist, so wenig darf doch diese Thatsache als Beweis gegen die gleichzeitige Ausführung der Bilder gelten. Sie erklärt sich einfach daraus, dass die Zeit der Entstehung in die Epoche fällt, in welcher sich beide Typen ablösen[1]). Aber dieser „historische" Christus von

[1]) So sind auch an den Reliefs der Thüren von S. Sabina in Rom beide Typen neben einander angewendet, der bartlose für die symbolischen Bilder, der bärtige für die historischen.



S. Apollinare nuovo hat mit der bestimmt begrenzten Auffassung der lateinischen und der neugriechischen Kunst nichts gemein. Blondes Bart- und Haupthaar umlagert möglichst ungeordnet Gesicht und Nacken. Das Gesicht ist oval, die Stirn schmal und die Nase gebogen, während bei den übrigen Personen die breiten Schädel mit kurzgeschnittenem Haar und die regelmässigen Gesichtstheile noch an die Antike erinnern. Christus ist diesen schon an Wuchs überlegen und bewegt sich unter Juden und Römern wie ein aus fremdem Geschlecht entsprossener Held. Mit dieser in der Kunst jener Zeit befremdenden Thatsache darf die Vermuthung verknüpft werden, für die Bildung dieses Typus möchten germanische Vorstellungen massgebend gewesen sein, hier sei ein Heliand der Gothen dargestellt. In dem Bilde Christus vor Pilatus (II. 9) prägt sich auf dem Gesichte des Helden eine Schwermuth des Gemüths aus, welche diesen gleichsam als einen typischen Repräsentanten des tragischen Schicksals erscheinen lässt, welches die Geschichte jener Nation abschliesst. Man kann sich diesem Eindruck bei Betrachtung des Originals nicht entziehen, so wenig diese Auffassung mit der Voraussetzung über die Entstehung der Bilder vereinbar erscheint. Auch muss es überraschen, dass Pilatus in der Tracht eines zeitgenössischen Staatsbeamten erscheint, während doch sonst so bedenkliche Anspielungen durch die Wahl eines antiquirten oder phantastischen Costüms gern vermieden werden.

In dem ravennatischen Cyklus der Leidensgeschichte fehlt sowohl die Kreuzigung[1]) als auch die Geisselung, die Dornenkrönung, die Kreuzabnahme, das Begräbniss und die Auferstehung. Die Untersuchung des vorhandenen Restes von Passionsscenen hat gezeigt, dass die historische Auffassung durchaus noch nicht ausgereift war, noch nicht auf der Höhe stand, um ihre consequente Durchführung ermöglichen zu können. Die Darstellung des Weges nach Golgatha (II. 10) führt uns einen Christus vor, der — wohl auferstehen, aber keinesfalls durch seine Feinde getödtet werden kann. Die Behandlung des Stoffes ist durchweg die eines Dramas, aber nicht die der Tragödie.

---

[1]) Die ältesten Bilder der Kreuzigung stammen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts.



Die einzelnen Bilder der beschriebenen beiden Cyklen an den oberen Wänden des Mittelschiffes reihen sich nicht unmittelbar aneinander an. Ihre Folge ist durch ein decoratives Bild von ziemlich gleich grosser Fläche regelmässig unterbrochen. In diesen Zwischenfeldern wiederholt sich ein unverändert festgehaltenes Schema. Dieses besteht in halbkreisförmigen Muscheln, denen zur Seite zwei Tauben stehen. Unter diesen fingirten Nischen stehen überlebensgrosse männliche Gestalten in den Zwischenräumen der tiefer liegenden Fenster. Die Nischen nehmen dazu ein ähnliches Verhältniss ein, wie in der Disputa von S. Nazario e Celso. An den beiden Seiten des Mittelschiffes sind in dieser Weise dreissig heilige Männer zusammengestellt[1]). Alle stehen en face und sind wie Apostel gekleidet. In den Händen halten sie aufgerollte Schriften, seltener roth gebundene Bücher. Die Stellungen und Bewegungen sind überaus sicher, die Gewänder mit Verständniss angeordnet. Jede einzelne Gestalt erscheint als eine bestimmt ausgeprägte Individualität voll Energie, sprühender Kraft und männlichen Stolzes. In dieser Beziehung sind namentlich die Kopftypen denen der Apostel in S. Nazario e Celso überlegen, obschon der hellblaue Nimbus um den Kopf und die stellenweis auftretende Tonsur die spätere Entstehung verrathen. Ausser den Tauben zu den Seiten der Concha über diesen Männern ist ein zweites Taubenpaar seitwärts über den Fenstern angebracht. Daraus ergiebt sich die ansehnliche Summe von 128 Tauben. Dieser Taubencultus hat einen speciellen Anlass in der legendären Localtradition, dass die Erzbischöfe ehedem durch Taubenerscheinungen creirt worden sein sollen[2]). Wie visionäre Lichtgestalten stehen jene namenlosen Männer

[1]) Ursprünglich waren es 32. Zwei sind zu Grunde gegangen. Bis auf die drei über der Madonna mit den Engeln (s. u.), welche stark restaurirt sind — der mittelste ist ganz modern — ist der Zustand auch dieser Mosaiken noch der ursprüngliche.

[2]) Rubens: Colocerus Graecus in Martiani locum Ravennatum Archiepiscopus eadem ratione ab columba suffectus (34 A). Theodori templum nunc Spiritus sancti appellatur, quod eo in templo columba coelitus demissa aliquot archiepiscopos Ravennatibus dediterat (36 F). Ausführlich wird geschildert, wie auf diese Weise Severus, ein Färber „ex infima plebe", Erzbischof wurde (vgl. Agnellus L. P. S. 34). Unter den Stiftungen der Placidia

in der dichten dunkelblauen Luft des Hintergrundes. Durch die zugehörigen fingirten Conchen sind sie in räumliche Beziehung zu den historischen Bildern gebracht, mit deren Interpretation sie beschäftigt erscheinen.

In den übrigen Mosaiken dieser Kirche tritt eine so durchgreifende Verschiedenheit des Styls hervor, dass man ihre spätere Entstehung auch dann behaupten müsste, wenn für ihre chronologische Bestimmung kein sicherer Anhalt geboten wäre. Diese Mosaiken sind auf zwei breiten Wandstreifen unterhalb der Fenster angebracht und stellen zwei Processionen dar. In den Documenten, welche diese Bilder ausführlich beschreiben, wird der Erzbischof Agnellus (553—566) ausdrücklich als Stifter derselben genannt[1]). Dies geschah, nachdem der Kaiser Justinian die Erlaubniss ertheilt hatte, die früher gothisch-arianischen Kirchen dem katholischen Cultus zu weihen. Auf der rechten Seite besteht die Procession aus folgenden, aus der Namensbeischrift kenntlichen Märtyrern: SCS[2]) SABINVS. IABINTVS. PROTVS. CHRISOGONVS. PANCRASIVS. VINCENTIVS. POLICARPVS. DEMITER. SEBASTIANVS[3]). APOLLENARIS. FELIX. NAMOR. VRSICINVS. PROTASIVS. GERVASIVS. VITALIS. PAVLVS. IOHANNIS[4]). CASSIANVS. CYPRIANVS. CORNELIVS. YPPOLITVS. LAVRENTIVS. SYSTVS. CLEMIS. MARTINVS. Diese Procession bewegt sich von dem Bilde der Stadt Ravenna nach dem des thronenden Christus. Dem entsprechend ziehen auf der gegenüberstehenden Seite aus der Hafenstadt Classis die weiblichen Märtyrer: SCA EVGENIA. SAVINA. CRISTINA. ANATOLIA. VICTORIA. PAVLINA. EMERENTIAN(a). DARIA. ANASTASIA. IVSTINA. FELICITAS. PERPETVA.

---

in S. Giovanni Ev. wird erwähnt: argentea columba, quae volitare inter vasa videbatur (Rubens, 99 C).

1) Agnellus S. 113. Agnellus tribunal et utrasque parietes de imaginibus martyrum virginumque incedentium tesellis decoravit.

2) Vor jedem Namen ist das SCS, dann bei den Frauen das SCA zu wiederholen.

3) Ein Greis wie auf dem Mosaik von S. Pietro in Vincoli in Rom (7. Jahrhundert).

4) Diese beiden Heiligen sind nicht die Apostel, sondern römische Märtyrer, welchen schon im 5. Jahrhunderte dort eine Stiftung gemacht wurde. Gregorovius, Gesch. der St. Rom. I. S. 218. Hier sind es bartlose Jünglinge.



VINCENTIA. VALERIA. CRISPINA. LVCIA. CECILIA. EVLALIA. AGNES. AGATE. PELAGIA. EVFIMIA. Das Ziel dieser Frauenprocession ist die Madonna mit dem Christkind, von Engeln umgeben. Die Verbindung beider Gruppen ist in einer ikonographisch merkwürdigen Weise ausgedrückt. Die älteste und bis zum vierten Jahrhundert beinahe ausschliessliche Darstellung der Madonna findet sich in den Bildern, welche die Anbetung der Magier schildern. Hier ist diese Scene wiederholt, und so schreiten hier die Magier an der Spitze jener heiligen Frauen als die historischen und idealen Vorgänger[1]). Leider ist dieser Theil des Mosaiks sehr schadhaft. Die Magier sind vom Scheitel bis zur Zehe Producte eines modernen Mosaicisten[2]). Von den vier Engeln zur Seite der Madonna sind die beiden äussersten in Stuck und Farbe ergänzt. Ferner erkennt man am Ende der Frauenprocession noch deutlich den Umriss von vier Frauenfüssen. Die Körper selbst sind verschwunden. Auf der entgegengesetzten Bildfläche ist die ganze linke Seite der Christusgestalt modern. Gegenwärtig hält Christus in der linken Hand ein krüppelhaftes Scepter[3]) an Stelle des 1586 noch vorhandenen Buches, welches die Inschrift trug: Ego sum lux mundi[4]). Dem Heiland wurden nach Malazappi's Bericht die Heiligen durch den ersten Märtyrer Stephanus zugeführt. Aber dieser ist über den Restaurationen spurlos verschwunden. So sind auch hier die beiden äussersten Engel nur theilweis Mosaik. In der Stadt-

---

[1]) Unter dem untergegangenen ravennatischen Mosaik von S. Maria Maggiore, welches Ecclesius stiftete, stand u. a. der Vers:

Vera Magi, claudi, caeci, mors, vita fatentur. Agnellus S. 95 B.

[2]) Rahn, Rav. S. 27, bemerkt „barbarische Zuthaten und mittelalterliches Costüm". Cavalcaselle e Crowe, Storia S. 49, charakterisiren die Magier richtig als „goffamente abbigliati alla moderna e con berretto baronale in testa". Man vgl. die Note 1 ebenda. Diesem „povero quadro" steht der Freibrief für die Kritik deutlich genug auf der Stirn geschrieben. Nach Aussage des gegenwärtigen Priors ist die Arbeit etwa 1830 gemacht worden. Ueber die ursprüngliche Darstellung der Magier vergleiche man die ausführliche Beschreibung bei Agnellus S. 114.

[3]) Dieses werthlose Curiosum findet sich abgebildet bei Rahn, Rav. S. 27.

[4]) (Ev. Joh. 8, 12). So berichtet das Manuscript des P. Gianfrancesco Malazappi von Carpi, neuerdings in der Stadtbibliothek von Ravenna den Memorie storiche des Flaminio da Parma angeheftet. Vgl. Cavalc. e Cr., Storia I. S. 48, Note 1.

ansicht am Schlusse der Männerprocession muss unter dem äussersten Stadtthor eine Gestalt, vielleicht eine Personification, ursprünglich gesessen haben. Der Umriss derselben ist trotz der Ueberarbeitung kenntlich geblieben. Dagegen haben die Processionsgestalten selbst so gut wie gar keine späteren Ueberarbeitungen erfahren. Sie bieten darum den besten Anhalt für die Kritik des Werkes. Beiderseits zählen wir sechsundzwanzig Heilige[1]). Sie bewegen sich auf einer grünen Wiese, welcher Lilien und eine lange Reihe von Palmen entspriessen. Die Kronen der Palmen füllen die Zwischenräume der Köpfe aus. Der Hintergrund prangt in Gold. Zu dem warmen Goldtone steht das einförmige Weiss der Gewänder, besonders der Männer, in einem unharmonischen Gegensatz, welcher bei der tiefen Haltung im Ton der übrigen Farben keine Vermittlung findet. Von einem coloristischen Princip kann hier eigentlich nicht mehr die Rede sein.

Die Männer sind ganz in Weiss gekleidet. Nur der Titelheilige Martinus trägt einen castanienfarbenen Mantel. Die auffälligen Zierrathe der Mantelspitzen treten hier in einer Mannigfaltigkeit auf, wie nie in römischen und anderweitigen Mosaiken. Wenn darin nicht gleichgiltige Chiffrezeichen der Tuchfabrication zu erkennen sind, so darf man wohl auf eine mystische Symbolik schliessen, etwa nach Analogie der ägyptischen Mönchsordnung, wo griechische Buchstaben zur unterscheidenden Bezeichnung der individuellen Charaktere in Anwendung kamen[2]).

---

[1]) Auf der Männerseite ist Stephanus, weil nicht processionirend, abzuziehen, auf der Frauenseite rechnen wir die erwähnten Reste von vier Füssen mit ein und umgehen so den künstlichen Ausgleich bei Crowe und Cavalc. deutsche Ausgabe S. 31, Note 32, wo die Magier unter die Frauen zählen müssen.

[2]) Von Martinus an kommen folgende Zeichen zur Anwendung:

RΓLИNω ⌖ NAΓI ⌖ HLA ⌖ ICALI CT

Sozomenos hist. eccl. III, 14: „Pachomius theilte die ganze Gemeinschaft in vierundzwanzig Classen und benannte diese nach den griechischen Buchstaben. Nach der Lebensweise und besonderen Eigenthümlichkeit war jeder Classe ihre Benennung angepasst. Einfache Leute werden ι genannt, gewundene ζ oder ξ und so fort, je nachdem die betreffende Classe durch die Gestalt des Buchstaben entsprechend zu bestimmen war."

Männer und Frauen tragen Kronen auf den verhüllten Händen. Die Körper sind drei Viertel profil, die Köpfe ziemlich en face gezeichnet. Bei den Männern ist der Umriss ausserordentlich einförmig, straff und knapp. Darauf angesehen erscheinen die Gestalten fast wie Heerdenglocken. Die Ausfüllung des Umrisses ist nicht minder kläglich. Die plastische Abrundung der Formen ist hier nicht einmal angestrebt. Die Anordnung des Gefältes wirkt stellenweis geradezu als Verhöhnung des verhüllten Körperbaues. So zeigt beim heiligen Protus die Stellung des linken Fusses, dass das linke Bein das Standbein ist. Der Contur des Beines geht steil aufwärts, aber das Gefält verfolgt eine seitliche Richtung und markirt ein drittes nicht vorhandenes Bein mit deutlich wahrnehmbarer Knieeinbuchtung. Im Allgemeinen ist ein lineares Schema von Conturen in drei bis vier verschiedenen Gruppen zusammengestellt. Dadurch kommen Dreiecke und Vierecke nebeneinander zu liegen wie auf einem Triangulirungsfeld. Dass über solchen Gedankenlosigkeiten die Motive nicht stereotyp wurden, ist das zweifelhafte Verdienst einer Willkür, welche von Gesetzen und von Schule scheinbar kaum noch eine Ahnung hatte.

Weit besser ist es mit den heiligen Frauen bestellt. Der Abstand im Styl der beiden Darstellungen ist in der That so gross, dass man annehmen darf, die letztere sei noch unter den Nachfolgern Theodorich's ausgeführt worden, auf Rechnung des Agnellus kommen hier vielleicht nur die obenerwähnten Correcturen, höchstens die Vollendung, insbesondere die Beischriften. Für die Annahme, dass die in Rede stehenden Processionsbilder in der arianisch-gothischen Zeit noch begonnen worden seien, scheint auch in der bildlichen Darstellung des Königspalastes ein Anhalt gegeben zu sein. Die Kunstgeschichte des Byzantinismus hat hierin jedenfalls eine Ausnahme von der sonst in ihrer kirchlichen Ikonographie streng beobachteten Praxis zu verzeichnen. In Rücksicht auf die Vorzüge der Darstellung erscheint allerdings die Schlussfolgerung, welche die isolirte politische Stellung der letzten Gothenkönige nothwendig macht, etwas bedenklich, dass die Vorlagen nicht von Byzanz bezogen worden seien, sondern als das Verdienst einheimischer Künstler in Rechnung kommen sollen. Nur die Regierungzeit der Tochter Theodo-

rich's, der classisch gebildeten und mit Justinian befreundeten Amalasuntha (526—535), kann füglich hier in Betracht gezogen werden.

Als Himmelsbräute sind die Märtyrerinnen mit orientalischem Prunk gekleidet. Ueber einem weissen Untergewand liegt ein goldgewirkter kürzerer Ueberwurf. Die Besätze prunken von Edelsteinen. So auch das Diadem, von dem ein weisser Doppelschleier tief herabfällt. Ein Schleierzipfel liegt auf dem linken Arm und dient als Unterlage der Krone. Die Anordnung der engen Gewänder ist nicht ohne Reiz. In den goldenen Ueberwürfen ist die Einförmigkeit des Tones durch braunfarbene Schattenpartien gemildert. Der Umriss verräth das Streben nach dem Ausdruck von Grazie, aber auf ein Vorwärtsschreiten lässt wenig mehr als die Stellung der Füsse schliessen. Die Typen sind individueller als bei den männlichen Heiligen, doch bleibt der Wechsel auf die Form des Ovals und die Haltung des Kopfes beschränkt, während die Starrheit der grossen Augen den Eindruck feierlicher und keuscher Zucht, welcher sich über das Ganze verbreitet, empfindlich mindert. Aber hochgezogene Brauen und ein Augenspalt, viel grösser als der Mund, gehören nun einmal — wohl als Ausdruck der Erleuchtung — zu dem Schönheitsideal der damaligen christlichen Kunst. Vergleicht man diese Himmelsbräute mit der ganz ähnlich costümirten heiligen Agnes in der ihr geweihten römischen Kirche an der Via Nomentana, so wird man letzterem c. 630 entstandenen Bilde nicht den Vorzug geben können. In Ravenna ist übrigens das Bild dieser Heiligen das einzige der Procession, welches mit einem Attribut ausgestattet ist. Zu ihren Füssen steht ein weisses Lamm mit rothem Halsband an dem ein Medaillon (encolpium) oder eine kleine Glocke (?) hängt.

Die beiden Bilder an der Spitze der Processionen, Christus und die Madonna in trono, machen nicht den Eindruck, für den Zweck der Composition eigens erfunden zu sein. Die Anordnung spricht durchaus dagegen und die Wahl des Gegenstandes machte das geradezu überflüssig. Diese Voraussetzung kann einigermassen über die Schwierigkeit hinweghelfen, welche die hier auftretenden stylistischen Eigenthümlichkeiten bereiten. Zunächst überrascht die auffallende Kleinheit der Köpfe und der Extremitäten.

Der thronende Christus stimmt merkwürdig überein mit dem Deckenbild der Hauptcapelle in den römischen Katakomben von S. Pietro e Marcellino[1]), einem wohl sicher früheren Werk. In dem ravennatischen Bild ist der Kopf nicht breiter als der Hals und das Gesicht zweimal so lang als breit.

Ueber das Gegenstück, die thronende Madonna, kann das Urtheil nicht günstiger ausfallen. Kopf, Hände und Füsse sind von einer puppenhaften Kleinheit im Vergleich mit den Engeln zur Seite, obwohl letztere an Statur viel kleiner sind. Maria ist in ein purpurnes Gewand gekleidet, welches über der das Haar bergenden Haube zusammengezogen ist. An den Füssen trägt sie mennigrothe Schuhe mit goldenen Sternen. Auf ihrem Schooss sitzt Christus als Kind mit einem goldenen Gewand. Dieses Sitzen ist eigentlich nur ein hockendes Schweben, denn die Füsse allein berühren die Knie der Mutter. Von dem Ausdruck einer kindlichen Erscheinung ist völlig abgesehen. Man braucht diesen Christus nur aus dem Zusammenhange der Darstellung loszulösen und optisch zu vergrössern, um den Eindruck eines erwachsenen Christus, etwa wie der im Chor von S. Vitale, zu haben. Ein derartiges Vorbild muss dem Zeichner des Christkindes vorgeschwebt haben. Die Lösung seiner Aufgabe war dann nicht schwer. Mit einer Reduction des Vorbildes auf miniaturartige Verhältnisse war Alles gethan. Nicht einmal die daraus entstandene unnatürliche Haltung hat ihn in Verlegenheit gebracht. Dieses Kind sitzt so in der Mitte des Schoosses seiner Mutter, als wäre diese nur der Rahmen seines Umrisses. So erheben auch Mutter und Kind gleichförmig die rechte Hand, um die Magier zu segnen.

Ueber die Entstehung beider Thronbilder lässt sich nichts Bestimmtes sagen. Aus dem Style geht nur soviel hervor, dass wir es hier mit einer bewussten Lossagung von den antiken Traditionen zu thun haben, dass die barbarische Kunst des Mittelalters hier ein erstes Mal frank sich herauswagt. Aber

[1]) Auf diese Verwandtschaft macht schon Cavalcaselle e Crowe, Storia I. S. 48 aufmerksam, obwohl das Katakombenbild ebenda S. 11 f. falsch beschrieben ist, wohl nach der freien Reproduction bei Perret, Les catacombes de Rome. Gute Abbildung bei Garrucci, Storia dell' arte cristiana T. II.



dieses Urtheil kann auf die Engel zu den Seiten des Thrones nicht ausgedehnt werden. Gute Vorbilder sind hier herübergenommen worden. Soweit sie noch intact sind, können sie den besten Gestalten der Frauenprocession an die Seite gestellt werden. Den sitzenden Figuren ist wie den stehenden die gleiche Höhe in der Bildfläche zugewiesen worden. Man darf darin eine Reminiscenz des antiken Compositionsgesetzes der Isokephalie erkennen.

Von den am Anfange des Mittelschiffes angebrachten Architekturbildern stellt das zur Rechten Ravenna, das zur Linken die Hafenstadt Classis vor. Dort erblickt man im Hintergrunde den Zug der Stadtmauer, im Innern einzelne Gebäude und die Front nimmt die Palastfaçade ein, welche die Aufschrift PALATIVM trägt und darum wohl ein ungefähres Bild von der Residenz der Nachfolger des Theodorich und der Exarchen bietet[1]). Mit diesem Bild darf man freilich nicht die Ruine vergleichen, welche in Ravenna südlich von S. Apollinare nuovo als Palast des Theodorich gezeigt wird[2]). Das musivische Bild bietet vielleicht eine Innenansicht des Säulenhofes und nicht die Ansicht einer Façade. Von dem Reichthum musivischer Ausschmückung der ravennatischen Profanbauten sprechen noch Berichte des achten Jahrhunderts[3]). Ein Beispiel davon bietet die Lünette des Thorbogens zur Seite des Palastbildes, wo sich die Inschrift CIVITAS RAVENN befindet. Dort bemerkt man das Bild von drei weiss gekleideten Männern, welche auf einer Strasse einherziehen. In der Mitte geht ein Heiliger mit dem Tragkreuz auf der Schulter und tritt auf eine im Weg liegende Schlange, während die Begleiter sich scheu zur Seite biegen.

In dem Architekturbild der Hafenstadt von Classis — CIVI CLASSIS lautet die Beischrift — ist die Mauer rings um den Ort gezogen. Im Innern bemerkt man nur wenige Gebäude. Zur Seite hat man einen Ausblick auf die See mit drei Schiffen.

---

1) Gregorovius, Wanderjahre IV. S. 15 f. und 31 f.

2) Vgl. Rahn, Rav. S. 32 ff. Wenn dieser Bau überhaupt zum Palast gehört hat, so kann er nur in einem Seitenflügel gelegen haben. Nach der jetzt herrschenden Ansicht hätte der Palast östlich in einer Gegend gelegen, wo ausgedehnte Mosaikfussböden ausgegraben worden sind.

3) Codex Carol. LXVII bei Cenni LXXXI, 439.



Beide Stadtansichten können durchaus nicht Anspruch auf eine malerische Wirkung erheben, wie sie in Darstellungen verwandten Inhaltes in Pompeji und in Mosaiken römischer Pavimente, z. B. in dem Praenestinischen noch anzutreffen ist. Doch theilen sie mit diesem den steilen Aufbau. Während in der reichen Architekturstaffage des Absismosaikes von S. Pudenziana in Rom (390) der Eindruck des Naturgemässen noch glücklich zur Geltung kommt, steht hier die künstlerische Auffassung bereits im Dienste eines empfindungslosen Formalismus.

In der Capelle tutti i Santi im linken Seitenschiff wird noch ein Fragment der Mosaiken an der Eingangswand bewahrt[1]), der Portraitkopf des Kaisers Justinian nach der Beischrift IVSTINIAN. Der Kopf ist en face gestellt, die Auffassung und die Ausstattung wesentlich die gleiche wie in dem Bild von S. Vitale, womit dieser Kopf verglichen werden muss. An der Seite des Kaisers war der Renovator der Kirche, Agnellus, dargestellt[2]), doch dieses Bild ist zu Grunde gegangen.

---

1) Das Bild wurde auf Veranlassung des noch lebenden Priors dorthin gebracht. Es war früher von der Orgel verdeckt und dadurch gefährdet.

2) Agnellus L. P. S. 113 C. In ipsius fronte intrinsecus si aspexeris Justiniani Augusti effigiem reperieris et Agnelli pontificis auratis decoratam tessellis.



III. DIE BYZANTINISCHE ZEIT.

Die Mosaiken in S. Vitale.

Die Kirche S. Vitale ist in der Geschichte der Architektur von besonderer Wichtigkeit wegen ihrer Verwandtschaft mit der berühmten Sophienkirche in Byzanz. Die Daten der Baugeschichte sind völlig sichergestellt. Die Gründung der Kirche geht auf Julianus Argentarius[1]) und den Bischof Ecclesius (524—534)[2]) zurück. Von Maximianus wurde die Kirche 547 eingeweiht[3]). In der Geschichte der Malerei ist ihre Bedeutung zum mindesten gleichwerthig. Die justinianische Epoche der Malerei repräsentirt die Zusammenfassung des Erwerbes an künstlerischen Leistungen in den früheren Jahrhunderten. Die Thätigkeit des Componirens findet hier ihren Abschluss, um weiterhin durch die des mechanischen Reproducirens ersetzt zu werden. Der künstlerische Erwerb wird fixirt und sanctionirt, um mit dem Charakter der Legalität als allein gangbare Münze

---

1) Für Argentarius macht Muratori die Bedeutung Schatzmeister wahrscheinlich (Noten zum Agnellus S. 98 f.). Die Stellung des oft genannten Mannes bleibt zweifelhaft. Architekten haben ihn für ihresgleichen erklärt. Vielleicht war Julianus Präfect oder Legat.

2) Agnellus S. 95 ff. — Ueber dem Grabmal des Ecclesius in S. Vitale stand folgende Inschrift:

Tradidit hanc primus Juliano Ecclesius arcem,
Qui sibi commissum mire peregit opus.

3) Agnellus S. 107 A mit Berufung auf eine Inschrift im Porticus der Kirche: B. Martyris Vitalis Basilica (sic) mandante Ecclesio viro beatissimo Episcopo a fundamentis Julianus Argentarius aedificavit ornavit atque dedicavit consacrante vero Reverendissimo Maximiano episcopo sub die XIII sexies P. C. Basilii junioris.

durch Jahrhunderte in Curs erhalten zu werden. So häufig darum Kunstwerke sind, welche nach ihrer Qualität Anspruch erheben können, als Copien nach justinianisch-byzantinischen Vorbildern zu gelten, so selten sind doch wirkliche Originale anzutreffen. Die Mosaiken der Agia Sophia sind zur Zeit verhüllt, mit denen von Saloniki steht es nicht viel besser. So sind die Mosaiken im Katharinenkloster des Sinai und noch mehr die von S. Vitale die einzigen Monumente, an welchen das Studium der Originale justinianischer Kunstübung noch möglich ist. Für die Entwicklung der Malerei auf italienischem Boden haben die Mosaiken von S. Vitale noch das specielle Interesse, dass sie die Marksteine, ja die Grundlage einer neuen Epoche bilden. Die römische Kunstübung des siebenten Jahrhunderts erscheint ganz gesättigt von byzantinischen Anschauungen und Formelwesen. Ein ähnliches Verhältniss nehmen dazu die späteren sicilianischen, insbesondere die venetianischen Mosaiken ein.

Das viereckige Altarhaus und die daranliegende Absis von S. Vitale tragen noch den vollständig erhaltenen Schmuck musivischer Decoration, mit der sie bei der Gründung versehen wurden. Die Seitenwände des Altarhauses sind in zwei Geschossen von Säulenarcaden durchbrochen, während ein breiter ornamentirter Bandstreif den grossen Gurtbogen des Einganges ziert. In diesem steht eine Reihe von Medaillons, welche die Brustbilder Christi, der zwölf Apostel und der Märtyrer Gervasius und Protasius[1]) enthalten. Das Bild Christi ist werthlos geworden, seitdem das zu Grunde gegangene Original durch farbigen Stuck ersetzt worden ist. In den übrigen Köpfen ist die Zeichnung etwas hart und eckig, doch die Auffassung individuell. Paulus und Petrus ausgenommen, stimmen die so häufigen Bilder der Apostel — in den beiden Baptisterien, im Mausoleum der Placidia, in S. Apollinare nuovo, hier und in der erzbischöflichen Capelle — nicht überein. Nur in den beiden letzteren Monumenten ist dem Apostel Andreas ein gleichartiger,

[1]) Rubeus S. 154 E gibt die Dedicationsinschrift der Kirche, welche folgende Strophen enthält:

. . . nomine Vitalis sanctificata Deo.
Gervasiusque tenet simul hanc Protasius arcem,
Quos genus atque fides templaque consociant.



etwas auffälliger Typus zuertheilt, wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem Interesse der Localtradition [1]).

In den Mosaiken an den beiden Seitenwänden des Altarhauses entspricht der räumlichen Gliederung der Wandflächen in zwei Geschosse auch die beiderseitige Vertheilung der Darstellungen: die Bilder der unteren Geschosse beziehen sich auf das alte Testament, die der oberen Geschosse auf das neue Testament, während die Ausschmückung der Kuppelwölbung mit apokalyptischen Vorstellungen den Zusammenschluss des Ganzen bildet.

In den unteren Geschossen gruppiren sich die Darstellungen um ein in den Bogenfeldern der Blendarcaden befindliches Mittelbild. Das Mittelbild ist beide Male ein historisches Gruppenbild: auf der rechten Seite das Opfer des Abel und des Melchisedek, auf der linken Seite zwei Scenen aus dem Leben Abraham's.

In der Mitte des ersteren Bildes steht ein quadratischer Tisch auf einer Wiese, rechts der König Melchisedek in priesterlichem Gewand, dahinter ein Palast, links Abel als Hirt gekleidet, dahinter eine Hütte und ein Baum. Die beiden Männer, deren Namen die Beischriften MELCHISEDEC und ABEL angeben, bringen ihre Gaben, jener ein Brod, dieser ein Lamm, hocherhoben nach dem Altar. Die aus den Wolken ausgestreckte Hand Gottes deutet die Annahme des Opfers an.

Der grosse auf vier Ecksäulen ruhende Tisch ist mit einem weissen Tuch mit purpurfarbener Bordüre und winkelartigem Ornament behangen. Auf der Tischplatte steht ein

---

[1]) Der Kopf des Andreas ist hier der eines Sanguinikers mit weissem borstig abstehenden Haar und vollem aber nur bis an das Kinn reichenden Bart. Agnellus (S. 107 D.) erzählt, Maximian habe die Reliquien des Andreas, des Bruders des Apostelfürsten, von Patras abholen wollen. Darüber von Justinian nach Byzanz citirt, sei der Cadaver dort zurückgehalten worden. Nur der durch einen Schwertstreich erbeutete Bart (abscidit barbam Apostoli usque ad mentum) kam nach Ravenna, wo ihn Maximian unter dem Hochaltar der Andreaskirche barg — „omnium consensu constat". Muratori (S. 111 B.) erkennt in der Geschichte von des Andreas Bart wohl mit Recht die antirömische Tendenz erzbichöflicher Politik, wenn er ausruft: At quid novi juris Ravennati ecclesiae cum corpore S. Andreae accessisset, ut inde a Romani pontificis auctoritate eximeretur? Auf diese Legende nehmen die Conterfeis in S. Vitale und in der erzbischöflichen Capelle in der That Rücksicht, indem hier der Bart des Andreas wirklich über das Kinn nicht hinausgeht.

Henkelkelch zwischen zwei Broden. Der Tisch ist also ein Altar und die Uebereinstimmung mit ähnlichen Darstellungen in späterer Zeit berechtigt zu dem ohnedies naheliegenden Schluss, dieser Altar sei eine Copie nach dem Vorbild des damaligen kirchlichen Gebrauchs.

In der byzantinischen Kunst ist die Darstellung Abel's sehr beliebt gewesen. Die zu Justinian's Zeit in Alexandrien geschriebene Topographie des Cosmas Indicopleustes[1]) enthält ein Bild des guten Hirten, das man für eine Copie irgend eines Katakombenbildes aus dem dritten Jahrhundert erklären muss, aber überraschend deutet die Beischrift ΑΒΕΛ ΠΟΙΜΗΝ ΠΡΟΒΑΤѠΝ[2]). Wenn es vor der Hand noch unentschieden bleibt, ob den ältesten Hirtenbildern dieselbe alttestamentliche Beziehung beiwohnte, so ist doch soviel gewiss, dass die byzantinische Kunst diesen classischen Hirtentypus für die Darstellung Abel's dauernd bewahrt hat[3]). Von diesen Vorbildern ist in S. Vitale zunächst die Gewandung entlehnt, und zwar so sklavisch, dass die Drapirung des Felles mit der auf dem alexandrinischen Bilde völlig übereinstimmt. Die späteren byzantinischen Bilderbibeln lassen auf das Hirtenbild eine der ravennatischen adäquate Darstellung des Opfers folgen, wo Abel das Lamm ebenfalls auf den Händen Gott darbringt und ihm gegenüber Kain in derselben Weise grüne Zweige. Ein Altar fehlt dort gänzlich, und so deutet, nicht wie in der späteren abendländischen Auffassung der Rauch des Altars, sondern einzig und allein die Bewegung der Hand Gottes die Entscheidung an. In dem Mosaik von S. Costanza bei Rom mit unzweifelhaft christlichen Darstellungen aus der Zeit Constantin des Grossen erscheint Gott in ganzer Gestalt auf einem Thron, zu dessen Seiten rechts Abel, links Kain in der oben bezeichneten Weise ihre Gaben offeri-

---

[1]) Die dem Text beigegebenen Bilder in der vatican. Handschrift Nr. 699 aus dem 9. Jahrhundert haben Anspruch, auf die Originale zurückzugehen. Mangelhafte Abbildung bei Garrucci, Storia Tav. 142, 2.

[2]) Das Bild findet sich auf Blatt 55. Diese Darstellung beleuchtet die kaum noch beregte Frage nach der Identität urchristlicher Kunstvorstellungen im Abendland und Morgenland.

[3]) In den meisten Fresken der Klosterkirchen des Athos, in den Octateuchen der vatican. Bibliothek (746 I. Bl. 45 und 747 Bl. 26), im Octateuch des Syllogos von Smyrna und anderwärts.



ren[1]). Mit ziemlicher Sicherheit kann somit behauptet werden, dass die Erfindung dieser historischen Composition älter ist, als das Abelbild in S. Vitale. Dieses wäre dann nur der Ausschnitt aus einer Composition von schon canonischer Geltung. Als Neuerung kann hier höchstens der von der linken Schulter herabwallende rothe Mantel in Betracht kommen, welcher den Oberkörper umfliegt. Mit dem Mantel bekleidete man Hirten nur bei feierlichen Gelegenheiten. In den römischen Mosaiken von S. Maria Maggiore (c. 450) ist unter den acht Bildern, welche das Hirtenleben Jacob's schildern, dieser ausschliesslich bei solennen Gelegenheiten, z. B. bei seinen Hochzeiten, mit einem ebenfalls rothen Mantel bekleidet[2]).

Dem Bilde Abel's steht das des greisen Priesterkönigs Melchisedek gegenüber. Diesen kleidet ein weisses Untergewand, welches ein grüner Gürtel zusammenfasst, und ein darüberliegender Purpurmantel mit goldenem Besatz. Auf dem Kopf, welchen ein goldener Nimbus umrahmt, trägt Melchisedek eine rothe Kappe. Die Füsse bekleiden rothe Schuhe. Es darf angenommen werden, dass dieses Opferbild des Priesterkönigs in ähnlicher Weise wie schon das des Abel hier so entstanden ist, dass die Hauptperson und mit ihr die Landschaft der Umgebung, als Ausschnitt einer Composition historischen Inhaltes zur Verwendung kam. Die unstreitig ältere Darstellung der Begegnung Abraham's und Melchisedek's unter den Miniaturen der Genesis in der Wiener Hofbibliothek (S. 7.) zeigt uns rechts Melchisedek in demselben Costüm und mit den gleichen Gewandfarben wie im Mosaik von S. Vitale, im Hintergrunde einen Altar zwischen einem byzantinischen Säulenbau, während links Abraham sich vorneigt, um die Opfergabe (hier einen Kelch) zu empfangen. Unschwer erkennt man, dass hier ein Vorbild gefunden ist, durch welches die ravennatische Darstellung compositionell ergänzt und zu dem Ganzen eines abgeschlossenen historischen Bildes erweitert wird. In den späteren byzantinischen Darstellungen der erwähnten Bilderbibeln wird dasselbe Costüm

[1]) Die Copie des untergegangenen Originals von der Hand des Francesco d'Ollanda in der Bibliothek des Escurial publicirt bei Garrucci, Storia Tav. 204, 4.

[2]) Damit übereinstimmend die gleichzeitigen Miniaturen zur Genesis in der Wiener Hofbibliothek S. 18.



beibehalten, obwohl die Handlung eine Abänderung erfährt[1]). Auch die ältere lateinische Darstellung unter den römischen Mosaiken von S. Maria Maggiore darf zum Vergleich herangezogen werden. Hier erscheint dem offerirenden Melchisedek gegenüber Abraham zu Pferd, die Hand nach der Gabe ausstreckend und über Abraham in den Wolken ein männliches Brustbild, welches Gott bedeutet[2]). Während dieses Bild eine erste figürliche Darstellung Gottes in der römisch-mittelalterlichen Malerei enthält, bietet das ravennatische ein frühestes Beispiel für die in Byzanz nie aufgegebene symbolische Andeutung durch die ausgestreckte Hand. Das Blau des Himmels ist in unserem Bilde von röthlichen und weissen Wolkenstreifen durchzogen, ausserdem noch von einer goldfarbigen Kreislinie durchschnitten, deren Mittelpunkt im Zenith zu denken ist. Hier, am oberen Rande der Bildfläche, erscheint die Hand Gottes in der Richtung auf den Altar. Ueberall, wo in byzantinischen Bildern Gott durch das Symbol der Hand eingeführt wird, steht die räumliche Absonderung durch eine Kreislinie damit in Verbindung. In den erwähnten Bilderbibeln ist auf diese Abtrennung nur so lange verzichtet, als Vorgänge im Paradies geschildert werden. Nach der Geschichte des Sündenfalles wird sie consequent aufrecht erhalten. Die strenge Beobachtung dieser Praxis zeigt deutlich genug, dass der Kreisabschnitt am Firmament ein ikonographischer Ausdruck für die Scheidung des idealen Himmels von dem realen sei.

Aus der Analyse der Bestandtheile des Bildes ergibt sich der Charakter desselben. Wir haben es hier weder mit einer symbolischen noch mit einer historischen Composition zu thun. Die symbolische Kunst der Anfänge war damals längst erloschen. Die Richtung auf das Historische, berufen jene abzulösen, war, wie die Passionsbilder in S. Apollinare nuovo gezeigt haben, noch lange nicht am Ziele. Schwankend, unsicher und durch-

---

[1]) Die Opfergaben stehen auf der Erde und Melchisedek scheint darüber mit Abraham zu sprechen. (Bibl. Vat. 746 I. Bl. 68; 747 Bl. 36).

[2]) Eine ziemlich treue Abbildung bei Garrucci, Storia Tav. 215, 1. Die Tracht des Melchisedek ist hier noch nicht die ceremoniell-byzantinische von S. Vitale, sondern vielmehr die des Hohenpriesters in den besprochenen historischen Bildern (II. 5, 8) von S. Apollinare nuovo.



aus, noch nicht abgeklärt, hatte die historische Kunst kaum erst in Proben und Versuchen das Recht einer neuen und höchsten Auffassung declarirt, als plötzlich die kirchlichen Interessen Einhalt gebieten. Die spärlichen Errungenschaften werden sofort Material. Die Kirche bestimmt sie zu Bausteinen für das System dogmatischer Allegorien. Der Schwerpunkt der justinianischen Culturepoche, die Stärke dieser Zeit, sind ja die kirchlich-dogmatischen Interessen und den sinnlichen Ausdruck derselben bietet die darstellende Kunst, welche mit zusammengetragenen Beutestücken ohne Mühe ihr Ideal aufbaut[1]). Originell und neu ist hier nichts als das Gesetz der Verwendung und Vertheilung des Materials. Die Figuren, Landschaft, Architektur, Beiwerk, Alles prätendirt eine massive, reale Erscheinung, nur der Vorgang selbst nicht. Dieser Widerspruch zwischen dem Prunk der Erscheinung und dem abstracten Gedankeninhalt ist nur aus dem Zusammenhange mit der historischen Kunst erklärlich. Die Farbenscala ist von grösstmöglichem Umfange. Um die Figuren so augenfällig wie möglich zu machen, ist hier wie auf den folgenden Bildern die Staffage in dem saftigen Grün des Wiesenplanes ganz hell getönt. Dass die Gesetze der Perspective durch die Annahme von mehreren Augenpunkten auf den Kopf gestellt sind, kann nach dem Vorgang der besprochenen älteren Bilder nicht überraschen.

Das Bild in der gegenüberstehenden Lünette stellt Abraham's Bewirthung der Engel und das Opfer Isaak's dar. Beide Scenen stehen ganz unvermittelt nebeneinander und machen sich scheinbar dadurch gegenseitig unmöglich. Nur wenn man die Absicht der Composition, die theologische Allegorie, fest im Auge behält, tritt dieser scheinbare Widerspruch zurück.

Drei Männer mit goldenem Nimbus in der traditionellen Gewandung der Engel und Apostel sitzen in der Mitte des Bildes hinter einem Tische im Schatten eines Baumes. Auf dem Tische liegen drei kreuzweis getheilte Brode, welche die Männer zu segnen scheinen. Von links nähert sich Abraham, ein

---

[1]) Man hat gesagt, die Mosaiken von S. Vitale seien darum nicht byzantinisch, weil die Compositionen sich der geschlossenen Tradition dieser Kunst nicht einfügen. Ich überlasse es Denjenigen, welche die Ausschnittstheorie meiner Erklärung als gekünstelt und gesucht verwerfen sollten, den Nachweis des Zusammenhanges mit den national-latein. Monumenten jener Jahrhunderte zu liefern.





Abraham's Opfer in S. Vitale.

gebrechlicher Greis in kurzer brauner Tunica, um mit unbeschreiblicher Aengstlichkeit eine Schüssel auf den Tisch zu setzen. Die Geschichte berichtet, Abraham habe für seine Gäste ein Kalb geschlachtet und davon ihnen aufgetragen [1]). Nun, dieses „zart gut Kalb" liegt auf der Schüssel in den Händen Abraham's, völlig unversehrt, mit Hörnern, Schwanz und Klauen, in der Ausführung das Meisterstück eines zum Miniator berufenen Talentes, wie in der Auffassung das Kennzeichen einer in Textscrupeln gefangenen Phantasie [2]). Naiv kann man das nur so lange finden, als man die dogmatisirende Absicht des Künstlers vergisst, welcher das Auftragen bei Tisch zum Actus einer Opferspende stempeln wollte. In der Thüre der Hütte hinter Abraham steht Sarah, welche die Hand nachsinnend an das Kinn legt [3]). So widerwärtig die Auffassung Abraham's erscheint, so anziehend sind wenigstens die Gesichtstypen der Engel. Betrachtet man aber die Einzelheiten näher, besonders die Steifheit der Bewegungen im Gegensatz zu dem Gefälligen der ganzen Anordnung, so drängt sich die Vermuthung auf, dieses Bild könne nur eine Copie sein. Das Vorkommen derselben Darstellung ist in der That schon hundert Jahre früher nachzuweisen. Wir finden sie schon unter den Mosaiken von S. Maria maggiore in Rom [4]). Die Uebereinstimmung in der Anordnung lässt nichts zu wünschen übrig. Nur setzt dort Abraham seine Schüssel ohne alle Scheu auf den Tisch und die drei Männer greifen wacker zu. In dem römischen Bilde ist Alles natürlich und unmittelbar und darum anziehend, was auf dem ravennatischen steif und gesucht und somit feierlich erscheint. Letztere Auffassung ist die herrschende geworden. Wiederholungen sind darum in der byzantinischen Kunst sehr häufig, schon weil die Scene als Allegorie der heiligen Dreieinigkeit zu gelten hatte [5]).

---

1) 1. Mos. 18, 7.

2) Im vaticanischen Octateuch 746. l. Bl. 72 ist in einer Wiederholung der Scene das Kalb in Lebensgrösse unter den Tisch gelegt, damit Jedermann erkenne, was die Gäste essen. Die Engel sind hier beflügelt.

3) „Figura tutta antica," sagt Cavalcaselle (S. 39). Sie erinnert allerdings an die sog. Pudicitia in der vaticanischen Statuensammlung.

4) Abbildung bei Garrucci, Storia Tav. 215, 3.

5) Die Anordnung ist der des römischen und ravennatischen Bildes stets gleich geblieben. Eine ganz vereinzelte Ausnahme ist in einem Bilde in



Auf der rechten Seite des Bildes steht Abraham zum zweitenmale, jetzt mit dem Opfer seines Sohnes Isaak beschäftigt. Der Vorgang ist in die gleiche grüne Wiesenfläche versetzt, ohne eine Spur räumlicher Abscheidung von dem dicht daneben stehenden Tisch des Gastmahles. Nur dadurch, dass in der Opferscene alle Proportionen gesteigert worden sind, wird der Eindruck örtlicher Abtrennung vermittelt. Diese Verschiedenheit der Grössenverhältnisse kann indessen noch eine andere Ursache haben. Sie ist vielleicht aus dem Streben entstanden, den Raum proportional auszufüllen.

Abraham steht en face. Die erhobene Rechte schwingt emphatisch das Schwert, während die Linke auf dem Haupte des geknebelten Knaben Isaak ruht, welcher, in eine giftiggrüne Tunica gekleidet, auf einem flachen Podium oder Altar hockt. Auf der anderen Seite steht ein Widder. Den Hintergrund bildet felsiges Gestein. Abraham, jetzt in die lange weisse Gewandung eines Propheten gekleidet, wendet den Kopf nach dem Himmel, wo die Hand Gottes aus blutig rothem Gewölk hervorragt. Diese Scene hat unverkennbare Vorzüge in dem leichten Fluss der Linien, in der Natürlichkeit der Bewegung, in der reichen Abstufung des hellen Farbentones, endlich in dem geschlossenen pyramidalen Aufbau. Mit diesem Abraham hat sein Gegenstück auf demselben Bilde weiter nichts gemein, als das weisse Haar. Die Neigung zum Ueberschlanken entspricht dem byzantinischen Idealismus[1]).

An guten Vorbildern für diese Composition kann kein Mangel gewesen sein, da Isaak's Opfer auf Katakombenfresken und auf Sarkophagreliefs häufig ist, also gewiss eine beliebte Darstellung war. Es sei darum nur die älteste Auffassung des Gegenstandes erwähnt, zum Erweis, dass selbst in so einfachen Sujets die Anordnung durch die Tendenz bedingt ist. Das Fresco, welches die ursprüngliche Auffassung veranschau-

der Lazaruskirche in Larnaka auf Cypern aufzuweisen. Während des Mahles der drei Engel sitzen dort Abraham und Sarah in Distanz zuschauend zu den Seiten des Tisches, nach der im Orient bei der Bewirthung von Fremden üblichen Sitte.

[1]) Auf diese hochbeinige und dabei kleinfüssige Gestalt kommen acht, in jenem Bilde kaum sieben Kopflängen.



licht, befindet sich im Coemeterium S. Priscillae an der Via Salara bei Rom[1]) und gehört dem zweiten Jahrhundert an. Dort zeigt Abraham mit der Hand auf einen Feuerherd, während Isaak auf dem Rücken Reisigbündel herzuträgt. So verbirgt sich hier der symbolische Gedanke unter dem Schein eines rein genrehaften Motives.

Dagegen sind die vier Scenen in den Bogenfeldern unseres Cyklus die ikonographische Niederschrift eines Gedankens, welchen die Dogmatik dictirt hat. Die Idee scheint den Vergleichen des Hebräerbriefes entsprungen zu sein, wo die Opfer Abel's, Melchisedek's und Abraham's als Vorbild des Opfertodes Christi gelten[2]). Der Messcanon spricht diesen Zusammenhang noch directer aus[3]); wie das die räumliche Anordnung der Bilder zu den Seiten des Hauptaltars von S. Vitale ohnehin an die Hand gibt.

Beiderseits schweben ziemlich wagerecht über den Rundbögen des unteren Geschosses zwei Engel, welche ein Medaillon mit einem verzierten Kreuz (crux gemmata) halten. Daneben stehen auf der Seite des Einganges die Propheten Jesaias und Jeremias (ISAIAS und IEREM). Kümmerliches Mauerwerk bildet die Staffage. Jeremias hält seine Schriftrolle weit ausgespannt, Jesaias zusammengebunden. Die Gewandung dieses Propheten ist ganz schematisch in vier Gruppen dicht gedrängter Parallelstreifen angeordnet. Für den freier bewegten Jeremias hat vielleicht ein Vorbild von S. Apollinare nuovo vorgeschwebt.

Auf der Seite der Absis ist die Wandfläche breiter. Neben dem Opfer Abel's sitzt zunächst Moses, als Prophet gekleidet, in einem Wiesengrund. Die linke Hand ist auf eine Schriftrolle gestützt, wie bei dem Christus in der Absis[4]), die rechte liebkost ein zur Seite stehendes Lamm, wie der „Gute Hirt" im Mausoleum der Placidia. Zu seinen Füssen weiden zwei Lämmer

---

[1]) Ungenügende Abbildung bei Bottari, Pitture e sculture sacre LXXXI.

[2]) Cp. 11, 4; cp. 7; cp. 11, 17.

[3]) Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes, S. 243, gibt die Belegstelle aus der lateinischen Liturgie. Eine Parallele aus der griechischen aufzufinden, ist mir nicht gelungen.

[4]) s. S. 91.

und von diesen ist das mit leichtgebogenem Vorderbein auf der Erde liegende genau das Spiegelbild eines aus demselben Mausoleumsbild entlehnten Vorbildes. Für den Rest der Details kann man die freie Erfindung getrost einräumen. Die saftig grüne Landschaft steigt in kleinen Terrassen steil auf, um oberhalb des Moseskopfes in mehr felsige Bildungen überzugehen. Hier brechen allerorten kleine rothe Flammen hervor, etwa wie auf dem „Markt des Vulkan", wie Strabo die Fumarolen der heutigen Solfatara in den phlegräischen Gefilden nennt. In dieser Landschaft steht wieder Moses, jetzt mit dem Aufbinden der Sandale an dem rechten aufgezogenen Bein beschäftigt. Der Kopf wendet sich nach links, wo aus rothem Gewölk die Hand Gottes hervortritt. Der Künstler hat hier die Berufung des Moses zum Prophetenamt darstellen wollen, obwohl Moses der Hirt unter den Schafen schon als Prophet aufgefasst war. Das Bild des sandalenlösenden Moses muss mit dem Vorbild in den römischen Coemeterien des Nereus und Achilleus [1]) und des Calixt [2]) verglichen werden. Ihre Uebereinstimmung liefert einen weiteren Beleg für die behauptete Unselbstständigkeit justinianischer Kunstübung.

Dem Bild der Berufung des Moses entspricht auf der gegenüberstehenden Wandfläche die Darstellung der Gesetzgebung. Ein steiler terrassenförmiger Rasenhügel bildet ähnlich wie dort die landschaftliche Scenerie. Moses steht im oberen Plan, das Volk im unteren. Die Haltung des Propheten ist die der kronentragenden Apostel im katholischen Baptisterium. Auf dieses Vorbild weist auch die Anordnung der Gewänder. Aus rothem Gewölk reicht eine Hand die Buchrolle des Gesetzes herab. Dass die Wendung und leise Neigung des Kopfes nicht dem untenstehenden Volk gelte, sondern vielmehr so zu erklären sei, dass Moses von dem blendenden Licht der göttlichen Erscheinung das Gesicht abwende, lehrt der Vergleich mit späteren Miniaturen, wo sich dieses Gefühl in den zusammengezogenen Stirnfalten des heiligen Mannes klar ausspricht [3]).

---

1) Abbildung mit falscher Ortsangabe bei Cavalcaselle e Crowe, Storia S. 7.

2) Gute Abbildung bei de Rossi, Roma sotter. Tom II. Tav. d'Aggiunta B.

3) z. B. im vatic. Octateuch 746. I. Bl. 251.



Moses ist in allen diesen Bildern mit dem goldenen Nimbus ausgezeichnet. Das bartlose jugendliche Gesicht ist Gemeingut byzantinischer Mosesbilder, auch dann noch, wenn der Gesetzgeber weisshaarig erscheint[1]). Moses steht auf dem Berg, das Volk am Fusse desselben. Trotzdem ist Moses grösser gezeichnet. Die Umkehrung der Regeln der Perspective muss den Verdacht der Absichtlichkeit erwecken. Die Hauptperson soll unter allen Umständen im Vordergrund stehen. Die Versammlung des Volkes am Fusse des Berges ist sehr nachlässig durch ein Conglomerat flüchtig gezeichneter Costüme und gleichgiltig ausblickender Köpfe wiedergegeben. Man begreift diese Mängel unschwer. Eine Kunst, welche nur mit dem Material geheiligter Vorbilder arbeitete, musste, auf das Profane hingewiesen, natürlich in Verlegenheit kommen[2]).

Der Zusammenhang der Mosesbilder und der zwei Prophetengestalten einerseits und der Opferbilder andererseits kann nur der sein, dass durch erstere das alte Testament als die Sphäre der Allegorien bezeichnet wird.

In den oberen Arkaden ist die musivische Ausschmückung vereinfacht. Die seitlichen vier Vorsprünge enthalten nur die Bilder der vier Evangelisten und ihrer Symbole. Obwohl letztere schon früher wiederholt auftreten und überdies die Ausführung hier nur mittelmässig ist, so haben die Bilder doch einen historischen Werth und Anspruch auf besondere Beachtung. Die greisen Evangelisten sitzen in grüner Landschaft mit dem aufgeschlagenen Buch auf dem Schoos. Für die Benennung der einzelnen Persönlichkeiten geben die Aufschriften der Bücher den Ausschlag. Bei Matthäus sind die Schriftzüge allerdings von willkürlicher Form, aber bei den übrigen steht deutlich zu lesen:

SEC MARCVN	SECV LV	SEC JOHA
VN . . .	NDV CA	VNDV NNEM
DVM	M	

Zu Matthäus spricht dictirend der in den Wolken schwebende Engel. Vor ihm steht ein rothgelber Kasten mit Buch-

[1]) Codex 809 der Klosterbibliothek von Vatopedi in Macedonien.

[2]) Rahn, Rav. S. 60 nimmt eine spätere Ausführung dieser Gruppe an.

rollen (scrinium), daneben eine Art Pult mit dem Tintenfass und einer Reservefeder. Den Vordergrund belebt ein in Sumpfwasser watender Reiher. Ueber Johannes schwebt ein Adler in der Luft, bei den beiden Uebrigen spazieren der Ochse und der Löwe im Hintergrund der Landschaft, was an die Weise erinnert, in der Rembrandt das Emblem des heiligen Hieronymus verwendet hat. Mit der Ausdehnung der landschaftlichen Scenerie ist passend der Verwendung der Embleme Rechnung getragen, wobei nur zu bedauern ist, dass diese Auffassung ohne Nachfolge blieb. Die hier gewählte Verbindung von Person und Emblem ist so natürlich, dass man wohl vermuthen darf, in ähnlicher Weise sei dieselbe ursprünglich durchgeführt worden [1]).

Der Ausdruck der Altersschwäche in den Evangelisten ist wenig gelungen. Die Zeichnung der Köpfe ist so unbeholfen wie unerfreulich. Wenn man bedenkt, mit welchem Geschick der spätere Byzantinismus gerade die greisenhaften Charaktere zu schildern verstand, so muss dieser Mangel in den Bildern von S. Vitale um so mehr überraschen. Wenn aber jene Gewandtheit der späteren Künstler psychologisch erklärt werden darf, wenn es wahr ist, dass der Byzantinismus des neunten und zehnten Jahrhunderts nur noch greisenhaft empfand und so auch seine besten Leistungen das treue Spiegelbild dieser Verfassung der Phantasie sein mussten, dann kann das Unvermögen in der früheren Darstellung sogar noch als ein Vorzug gelten.

In den Mosaiken von S. Vitale ist der Landschaft eine seltene Ausdehnung ertheilt. Aber an flächenhafter Wirkung fehlt es durchaus. Die Figuren stehen und sitzen in der Landschaft wie in einer Coulisse. Die Bildungen des Terrains sind

---

[1]) In der berühmten karolingischen Bibel von S. Paolo fuori le mura bei Rom stehen wie gewöhnlich Emblem und Evangelist unvermittelt neben einander, aber hier geben die Inschriften auf Bandstreifen eine Deutung, welche nur zu den Bildern von S. Vitale passt, z. B.:

Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis.
More volans aquile verbo petit astra Johannes.

Mit den auseinandergehenden Deutungen der Kirchenväter über den Ursprung der Symbole ist wenig anzufangen. Darüber Martigny, Dict. des antiquités chrét. S. 250 ff.

abstracte Schemen und so über einander gebaut, als gälte es einen geologischen Durchschnitt darzustellen. Vordergrund und Hintergrund sind nicht unterschieden, da ein fast monochromes Hellgrün über die Flächen ausgegossen ist. So wirken auch die Figuren — die Opferscenen ausgenommen — mehr flächenhaft als körperlich wegen des Auftrages von ungebrochenem Weiss in den Gewändern. Die Conturen sind durch breite schwarze Striche ausdrücklich markirt. Diese Mängel werden durch den Fleiss der Zeichnung und die Sorgfalt in der Anordnung der Gewänder nur gemildert, aber nicht aufgehoben. Hier machen sich dieselben Principien, welche in den Aposteln des arianischen Baptisterium schon angewendet wurden, nachdrücklich geltend. Das Gefält verläuft in langen ruhigen Strichlagen, entweder fächerförmig oder parallel. Dabei ist die Rücksicht auf die unter dem Gewand verborgene Körperform nie ausser Acht gelassen. Wir wissen zwar nichts von dem Studiengang der Künstler, welche hier gearbeitet haben, aber die Beobachtung der sorglichen und nüchternen Verständigkeit in der Anordnung identischer Gewandmotive berechtigt uns, auf akademische Schulung zu schliessen, während andererseits die Wahl und Einordnung der Figuren die Annahme einer Schule des Eklekticismus nahe legt. Die Kunstpflege, welche gerade tausend Jahre später in dem nahegelegenen Bologna unter der Leitung der Carracci die herrschende war, kann als Beweis dafür dienen, dass eine Verbindung beider Richtungen nicht als ausserordentlich gelten darf.

Der Bildercyklus an den Seitenwänden des Chorhauses setzt sich in der Kuppel fort und findet da seinen Abschluss. Die Grundfläche der Kuppel bildet ein Quadrat. Im Scheitel des Kreuzgewölbes steht ein Lamm mit goldenem Nimbus inmitten einer hellblauen mit silbernen Sternen besäeten Fläche, welche ein Kranz umschliesst, — ein früher besonders bewundertes Gemälde[1]). Dieses Lamm ist natürlich das Opferlamm der Apokalypse. Der allegorische Cyklus findet hier

[1]) Rubeus, S. 155 A. In ejus testudinis centro Agnus tanta arte pictus est, ut quocumque te recipias, conversam ad te faciem habere videatur, quod non minimum in pictura laudem habet (Plin. H. N. XXXV, 10).



seinen Gipfelpunkt. Breite Fruchtschnüre sind den vier Diagonalrippen entlang gezogen und verbinden jenen Kranz mit den Ecken der Grundfläche. Die dazwischenliegenden dreieckigen Gewölbflächen durchzieht reiches Rankenwerk in regelmässigen Spirallinien. Den Grund des Gemäldes bildet ein dunkles Blau. Das Ganze ist soweit eine Combination von Motiven, welche in der römischen Capelle von S. Giovanni Evangelista am lateranischen Baptisterium (5. Jahrhundert) und im Erdgeschoss des ravennatischen Baptisterium schon früher zur Anwendung kamen. Das Rankenwerk entspringt breiten Wurzelblättern, denen zur Seite zwei Pfauen stehen. Allerhand Gethier sitzt und steht zwischen den Spiralen. Auf den vier mittleren Blattstengeln schweben blaue Kugeln, so den Standort von Engeln bildend, welche mit emporgehobenen Händen den Blumenkranz im Scheitel halten. Sie sollen hier den Dienst himmlischer Kräfte thun, nicht die Arbeit des Atlas; denn Weltkugeln dienen ihnen als Fussschemel. Frei und frank ist ihre Haltung. In der Zeichnung gehören sie zu dem Besten des ganzen Cyklus.

Auf die Darstellungen in der Absis wird durch die Ausschmückung des Triumphbogens vorbereitet. Hier schweben zwei Engel in der Mitte, welche das Monogramm Christi ⚹ (= I. X.) in einem Medaillon halten, ähnlich der Darstellung über den Lünetten des Erdgeschosses. Hinter den Engeln stehen zwei Cypressen an Stelle der Palmen auf römischen Triumphbögen, dann die in Gold prangenden Mauern der Städte Jerusalem und Bethlehem.

In die Absis eintretend, begegnen uns zunächst zwei Ceremonienbilder, links der Kaiser Justinian und sein Gefolge, rechts die Kaiserin Theodora und ihr Hofstaat.

Auf ersterem Bild erkennt man in der Mitte den Kaiser mit der Krone auf dem Kopf und in einen castanienfarbenen Mantel mit goldenem Einsatz[1]) gehüllt. In der Hand trägt er eine goldene Schale. Neben ihm schreitet ein Erzbischof, nach der Beischrift MAXIMIANVS. Ueber der weissen Dalmatica trägt

[1]) Weiss, Costümkunde I. S. 87. Die Benennung clavus scheint nicht genügend gesichert.



dieser einen grünen Mantel (paenula), worauf die Schulterbinde (omophorion) liegt[1]. Die Rechte hält ein mit Smaragden besetztes Processionskreuz. Es folgen neben diesem zwei tonsurirte Diaconen in einfacher Dalmatica. Der erste trägt ein in goldgewirkten Stoff gebundenes und mit Smaragden besetztes Buch, der zweite ein Rauchfass. Hinter dem Kaiser gehen drei Minister in langen Staatsmänteln, dann die Palastwache, die „Palatinen", welche auch bei der Einweihung der Agia Sophia in Byzanz erwähnt werden. Paulus Silentiarius[2] schildert dort den „vorschreitenden Herrscher" mit der

„beschildeten Schaar der stets ihn begleitenden Wache"
. . „den stolzen Nacken mit gold'ner Kette geschmücket,"
. . „das muthige Heer geschmückt mit Jugend und Mannheit,"
„wie es in schwarzen Schuhen im Kriegsmarsche einherzieht."

Das Paradeschild der Gardisten ist mit dem goldenen Monogramm Christi auf grünem Grunde verziert[3].

Das gekrönte Haupt des Kaisers ist durch einen Nimbus ausgezeichnet. Die Beigabe dieses Attributes kann nicht befremden, wenn man bedenkt, dass schon der Kaiser Trajan auf dem Bilde einer Eberjagd[4] dieselbe Auszeichnung erfahren hat, dass auf Münzen Constantin dem Grossen und allen seinen Nachfolgern dieselbe Ehre erwiesen wird[5]. Dieser Nimbus ist das Abzeichen kaiserlicher Machtbefugniss, das Attribut der absoluten Gewalt „von Gottes Gnaden". Selbst dem Edomiter Herodes[6] und dem Moabiter Eglon[7] ist diese Bevorzugung nicht versagt worden. Die Auszeichnung der kaiserlichen Majestät ist auf seine Gemahlin selbstverständlich übertragen, un-

---

[1]) Weiss, Costümkunde I. S. 123.

[2]) Lib. I. vers 122—129. Uebersetzung von W. Kortürn bei Salzenberg, Die altchristlichen Baudenkmale von Constantinopel. Nach S. 57, Note 94, wurden die Waffen vor der Kirche abgelegt.

[3]) Vgl. Prudentius c. Symmach. I. v. 487 f.: ...clypeorum insignia Christus scripserat.

Die Uniformstücke bespricht Weiss, Costümkunde I. S. 112.

[4]) Relief am Bogen des Constantin in Rom.

[5]) Eckel, Doctrina nummorum veterum. Tom VIII. S. 504.

[6]) In den Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom (5. Jahrhundert). Bei Ciampini, Vet. Mon. I. S. 200.

[7]) In der Scene der Ermordung dieses Tyrannen durch den gottgesandten Ehud. Bibl. Vatic. Octateuch. 746 II. Bl. 473.

geachtet der weltkundigen Makel, welche nach den Schilderungen des Procopius [1]) an dieser Person hafteten.

Das Portrait des Kaisers ist von besonderem Interesse. Cavalcaselle sagt darüber: „Diese hängenden und gezerrten Wangen, die dünne Nase, der verdriessliche Zug um den Mund und die Glotzaugen mit den dichten winkligen Brauen darüber können nur auf das Vorbild der Natur zurückgehen" [2]). Portraitähnlichkeit darf man auch in den mageren und ziemlich profanen Gesichtszügen des fast kahlköpfigen Erzbischofs voraussetzen; denn der Biograph der ravennatischen Erzbischöfe rechtfertigt die physiognomischen Charakteristiken, mit welchen er seine Biographien einleitet, mit dem Hinweis auf die Portraitbilder, welche nach der Natur von den Zeitgenossen angefertigt wurden [3]). Den Illyrier Maximianus schildert er als „von langer Statur aber zartem Körperbau, im Gesicht mager, mit einer Glatze und wenig Haaren auf dem Kopf und mit blaugrauen Augen" [4]), eine Beschreibung, welche wohl unter dem Eindruck des Conterfeis in S. Vitale entstanden ist und so auch als die Beglaubigung desselben gelten darf. Individuell erscheinen auch die übrigen Köpfe mit alleiniger Ausnahme der Leibgardisten, deren Typus etwas vag und knabenhaft unbestimmt ist. Von der im Portraitfach so tüchtigen römischen Kunst scheint hier ein Rest in den Byzantinismus herübergerettet. Die Tracht der einzelnen Personen wird zwar nicht minder der Wirklichkeit angepasst sein, weshalb die Costümkunde ein besonderes Interesse daran haben kann [5]), aber die künstlerische Behandlung der Gewandung ist ohne alle Bedeutung. Die Gliederung der Gewandflächen, statt der Structur und Bewegung der Körper

---

1) In der historia arcana, den Mysterien von Byzanz cp. 6 und 9.

2) Cavalcaselle e Crowe, Storia I. S. 36. — Die Tradition ist nach meiner Ansicht sehr im Irrthum, wenn sie das Kaiserbild am Königsthor der Agia Sophia mit Justinian (geb. 482) in Zusammenhang bringt.

3) Agnellus (S. 62 D.) im Leben des Exuperantius († 432): Sciatis quod me pictura docuit, quia semper fiebant imagines suis temporibus ad eorum similitudinem.

4) Agnellus S. 105 A. Maximianus longaeva statura, teneri corpore, macilentus in facie, calvus capite modicos habuit capellos, oculos glaucos et omni gratia decoratus (?).

5) Weiss, Costümkunde. I. S. 88—91, 122 f.



als Folie zu dienen, ist bei der Parallelgruppirung möglichst langer gerader Striche vielmehr das Kennzeichen steifer Feierlichkeit und das Symptom eines Geschmackes, welcher späterhin auch in der Darstellung der Heiligen allgemein wird, und damit verhängnissvoll für das zeichnerische Interesse in der Wiedergabe der Körperformen. In den Bewaffneten ist nach dieser Seite am wenigsten gefehlt, obwohl diese Officiere mehr puppenhaft als in männlicher Kraft sich bewegen. Die Köpfe sämmtlicher Personen stehen en face in einer Reihe, alle rechten und alle linken Füsse in gleichem Winkel: kein Wunder, dass bei der dadurch entstehenden Kreuzung und Verwirrung verschiedene Füsse scheinbar abgetreten werden. Aber da im Grunde die Figuren doch mehr schweben als gehen, hat das nicht viel auf sich.

Diesem Ceremonien- und Processionsbild von Männern entspricht ein ähnliches Frauenbild auf der anderen Seite der Absiswand. In der Mitte steht die Kaiserin vor einer absidalen Nische. Sie trägt wie ihr Gemahl eine Vase als Weihgeschenk. Zwei Hofbeamte stehen zu ihrer Rechten. Der eine schlägt eine Portière mit eingewirkten Blumen zurück. Unter dieser erblickt man eine kleine Fontaine in einem Becken, welches auf einer eingeschrumpften korinthischen Säule ruht (cantharus). Zur Linken der Kaiserin folgt ein Zug von Hofdamen unter einer hochaufgerafften Portière mit weissen, rothen und blauen Streifen [1]). Die künstlerischen Qualitäten dieses Bildes sind wesentlich die gleichen, nur die Inscenirung ist etwas lebensvoller. Diese soll eine Anspielung auf folgende Legende sein: „Justinian und Theodora betheiligten sich an der Consecration von S. Vitale. Als die Kaiserin in die Kirche eintrat, eilten Mädchen herbei, um sie nach der Sitte mit Weihwasser zu bespritzen. Als nun die Mädchen den linnenen Schleier emporhoben, mit dem das Weihwassergefäss schützend verhüllt war, sah man plötzlich eine schneeweisse Taube vom Himmel herab- und zwischen den Vorhang und das Wasser niedersteigen und dann die Kaiserin durch die Bewegung der Flügel im Wasser bespritzen, zum Erstaunen aller Anwesenden" [2]).

[1]) Ueber die Trachten s. Weiss, Costümkunde I. S. 76 f.; 91—93.

[2]) Rubeus, S. 154 B. Der Berichterstatter will das Wunder darum bezweifeln, weil Theodora einen Häretiker geschützt und den Papst Vigilius



Die Kaiserin ist eine schlanke Gestalt mit ovalem Gesicht und breiter Stirn, langer gebogener Nase und dünnen Lippen und Brauen. Auf dem Kopf trägt sie ein reiches Diadem mit langem Gehänge, das sich mit dem Halsschmuck vereinigt. In den breiten Saum des castanienfarbenen Mantels ist sichtlich nach einem alten Vorbild die Geschichte von der Anbetung der Magier eingestickt, gewiss ein interessanter Zug in der Geschmacksrichtung der damaligen Mode. Bei den übrigen Personen sind sowohl die Trachten einfacher als auch die Typen unbedeutender, doch immerhin verräth bei den Frauen die Haltung sowie die Zeichnung der dünnfingerigen, theilweis mit Ringen geschmückten Hände das Streben nach Ausdruck feiner Sitte und weiblichen Anstandes.

Das kaiserliche Paar hat erwiesener Massen zur Ausstattung von S. Vitale beigesteuert [1]). Aber die Frage nach ihrer persönlichen Anwesenheit kann durch die Bilder allein, da die Geschichte davon schweigt [2]), nicht entschieden werden. Es sind wohl nur die Cartons zu diesen Ceremonienbildern vom kaiserlichen Hof zugeschickt worden, allerdings wohl mit der bei Imperatoren selbstverständlichen Absicht, dass die Zusendung eines Conterfeis dem persönlichen Erscheinen gleichkommen solle. Ein Decennium früher war Rom in die Hände des Byzantiners Belisar gefallen, welcher seitdem in strategischen Schachzügen mit den Gothen um die Herrschaft des Landes rang. Ravenna war die neue Hauptstadt Italiens, Italien momentan ein byzantinischer Vasallstaat. Der ravennatische Erzbischof Maximianus, früher griechischer Priester [3]), war vom Kaiser nicht nur mit dem Pallium ausgestattet worden, sondern

---

verfolgt habe. Er meint, es sei wohl nur auf dem Grund des Gefässes eine Taube gemalt gewesen, oder besser, die Geschichte müsse sich nach der Wiedereinsetzung des Vigilius — welche nicht stattfand — zugetragen haben, möglicherweise habe die Kaiserin dann Busse gethan, und mit dem Wunder habe Gott zeigen wollen, wie fern sie der wahren Religion gestanden habe. — Theodora starb im Jahre 548.

[1]) Rubens, S. 155 A.

[2]) Darüber ein eingehender Excurs von Muratori im Lib. pont. Agnelli: Observationes ad vitam S. Ecclesii S. 97.

[3]) In Polo bei Patras in Achaja. Agnellus S. 105 C. Ebenda die Schilderung der ravennatischen Deputation bei Justinian.

auch aus dessen unabhängiger Wahl hervorgegangen: Lauter Momente, welche deutlich genug unter der Decke des rein ceremoniellen Habitus eine tiefere politische Bedeutung der Darstellungen durchblicken lassen.

Auf die beiden Ceremonienbilder der Consecration von S. Vitale folgt in der Mitte der Absis als Abschluss des Ganzen das Bild der Dedication.

Christus sitzt auf einer blauen Weltkugel. Dem Fussboden entspringen vier Quellen, die Symbole der Paradiesesströme. Es sollen damit die poëtischen Worte: „Der Himmel ist mein Stuhl und die Erde meiner Füsse Schemel"[1]) in die Form bildlicher Anschaulichkeit umgesetzt werden. Mit der linken Hand stützt Christus die Schriftrolle auf das linke Knie[2]). Der Kopf ist jugendlich und bartlos, aber fast kreisrund. Christus zur Seite stehen zwei Engel mit langen Heroldstäben. Soweit entspricht die Anordnung dem ähnlichen Bilde in S. Apollinare nuovo. Vergleicht man nun die Gestalten der Engel in diesen beiden Bildern, so wird man denen von S. Apollinare nuovo den Vorzug geben müssen. Die von S. Vitale erscheinen conventioneller, insbesondere sind die Gewänder einförmiger behandelt. Vergleicht man aber die Christusbilder, so ist das Resultat der Vergleichung geradezu das entgegengesetzte. Der Christus von S. Vitale ist ohne Frage eine mehr imposante und würdige Erscheinung. In diesem merkwürdigen Zusammentreffen von Widersprüchen offenbart sich deutlich das originelle Wesen der Verfallskunst in der justinianischen Epoche als einer akademisch-eklektischen Richtung. Für die Beurtheilung des künstlerischen Werthes der einzelnen Leistungen ist hier mehr als das Vermögen der Zeit die Qualität des Vorbildes in Rechnung zu setzen. Bei dem verschiedenen Werth der Vorbilder kann es dann nicht überraschen, wenn in den Zusammenstellungen grosse stylistische Ungleichheiten sich herausstellen.

Der Engel zur Linken vom Beschauer führt den Titelheiligen der Kirche dem Weltenherrscher vor, welcher ihm

---

[1]) Apostelgesch. 7, 49.

[2]) Man vergleiche damit das Bild im Chor, Moses als Hirt. S. 81.



eine Krone darreicht. SCS VITALIS, ein Märtyrer aus der Schaar der Prätorianer, ist als byzantinischer General gekleidet. Der Engel auf der anderen Seite legt die Hand an die kleine Votivkirche, welche der Gründer der Kirche, ECLESIVS EPIS., zur göttlichen Weihe präsentirt[1]. Der blaue Hintergrund des Gemäldes ist von farbigen Wolken durchzogen.

Obwohl die kirchliche Ceremonie der Einweihung hier nicht als realer Vorgang dargestellt ist, so darf diese Darstellung dennoch mit den beiden Ceremonienbildern auf eine Linie gesetzt werden. Der Unterschied besteht nur darin, dass die Dedicationsceremonie in eine mehr ideale Sphäre versetzt worden ist.

Die Kunstthätigkeit, welche durch die Mosaiken von S. Vitale repräsentirt wird, steht im Dienste von einerseits dogmatischen, andererseits hierarchischen Interessen.

---

[1]) Nach Rubeus, S. 149 B, enthielt die Kirche S. Maria Maggiore in Ravenna ein ähnliches Bild desselben Erzbischofs, welcher dort das Votivbild der Kirche der Madonna und dem Christkind darbrachte. Den Tenor der Beischrift erklärt Rubeus ebenda: Neque enim tunc archiepiscoporum titulo neque multis deinde annis Ravennates antistites vocabantur.



Die Mosaiken der erzbischöflichen Capelle.

Die musivische Ausschmückung der kleinen Capelle im erzbischöflichen Palast kann nicht als ein wesentliches Glied in der Entwicklungskette der frühmittelalterlichen Malerei in Betracht kommen. Dazu fehlt den dort angebrachten Bildern nicht nur die inhaltliche Bedeutung, sondern auch in Bezug auf die Zeit ihrer Entstehung die erforderliche Einheit. Die örtliche Vereinigung auf so engem Raum von zeitlich ziemlich auseinander liegenden Producten kann darum kein höheres Interesse beanspruchen, als etwa das eines musivischen Antiquitätencabinets. Ueber dem Versuch einer einheitlichen chronologischen Bestimmung sind die Urtheile der Beschreiber in zwei Gruppen auseinandergegangen[1]). Im Innern der Capelle finden sich zwei Monogramme, welche allerdings den verschiedenen Bestimmungen als Handhabe dienen können. An einem Capitäl mit den Evangeliensymbolen steht R̅S E, dann die plastische Inschrift: PETRVS EPISC SCE RAVEN ECCL. COEPTVM OPUS a fundaMENTIS IN HONORE SCRM. PERFECIT, womit wahrscheinlich Petrus Chrysologus gemeint ist[2]). Daraus geht nur soviel hervor, dass

[1]) Von Quast, die altchristlichen Bauwerke von Ravenna S. 16 und Hübsch, die altchr. Kirchen S. 61 entscheiden sich für Petrus Chrysologus (439—450). Rahn, Ravenna S. 18 ist unentschieden. Burckhardt, Cicerone S. 733, Schnaase, Gesch. d. bild. Künste III. S. 205 und Cavalcaselle e Crowe, Storia S. 42 setzen die Entstehung nach dem Bau von S. Vitale.

[2]) Muratori zu Agnellus S. 194 E hat zuerst die Vermuthung ausgesprochen, die Mosaiken der Capelle seien von demselben Erzbischof gestiftet worden, aber seine Gründe sind nicht beweiskräftig. Er sagt, Petrus sei früher Diacon der Kirche des heiligen Cassianus gewesen und habe für diesen Heiligen eine besondere Devotion gehabt und darum die Versetzung seines Brustbildes unter die Mosaiken angeordnet. Aber dreiundzwanzig



der architektonische Ausbau der Capelle wahrscheinlich der Mitte des fünften Jahrhunderts angehört[1]. Aus gewichtigen Gründen, welche sofort näher erläutert werden sollen, sind die Mosaiken an den beiden Tragbögen des Kreuzgewölbes über dem Eingang und über dem Zugang zum Altar als die ältesten Bestandtheile der musivischen Ausschmückung zu betrachten. Hier findet sich das unseres Wissens bisher nicht beachtete musivische Monogramm [Monogramm], welches als Namenszug des Maximianus aus dem katholischen Baptisterium bekannt ist. Beide Tragbögen enthalten Medaillons mit je sieben Brustbildern. Die Mitte der Bögen bezeichnet ein zweimal wiederholtes Bild des jugendlichen bartlosen Christus von edlem und gefälligem Typus. Langes Haar fällt auf die Schultern herab. Wahrscheinlich ist dieser Typus den symbolischen Bildern in S. Apollinare nuovo entlehnt worden. Von diesem unterscheidet er sich nur durch ein mehr längliches Oval des Kopfes[2]. Es folgen zur Seite PETRVS, ANDREAS, FILIPPVS; PAVLVS, IACOBVS, IOHANNIS; am zweiten Bild: IACOBVS, MATTHEVS, BARTHOLOMEVS; THOMAS, TADDEVS, SIMON CANANEIS. Vergleicht man diese Apostelköpfe mit den gleichen Darstellungen in S. Vitale, so kann das Urtheil nicht zu Gunsten der letzteren ausfallen. In der erzbischöflichen Capelle ist die Zeichnung weniger schematisch und das Colorit feiner abgestuft.

Die beiden seitlichen Gurtbögen enthalten in der Mitte das Monogramm Christi A☧ω und zu den Seiten die Medaillonportraits von SEBASTIANVS, FABIANVS, DAMIANVS; CASSIANVS, CHRYSOGONVS, CHRYSANTVS. Gegenüber die Frauen: DARIA, PERPETVA, FELICITAS; EVFIMIA, EVGENIA, CECILIA. Die Portraits der Frauen erscheinen als die Leistungen einer tief herabgesunkenen Kunst. Der Abstand von der Auffassung in der Frauenprocession von S. Apollinare nuovo ist ganz auffallend. Zu

---

andere Heiligenbilder können gleiche Vorrechte beanspruchen. Auch muss hervorgehoben werden, dass der hier in Anwendung kommende Andreastypus der Legende aus dem Leben des späteren Maximian Rechnung trägt.

[1]) Uebrigens haben Bischöfe mit dem Namen Petrus noch in den Jahren 413—425, 496—500, 567—575 regiert (nach der Chronologie Muratori's zu Agnellus S. 16).

[2]) Charakterlose Abbildung bei Schnaase, Gesch. d. b. K. III. S. 205.

den trockenen hart conturirten Gesichtern von alltäglichem Ausdruck steht die Perlensaat auf den Kopftüchern und im Collier in wunderlichem Contrast. In Rom hat man nur im achten und neunten Jahrhundert, z. B. im „Garten des Paradieses", jener Prunkcapelle des heiligen Zeno in S. Prassede, heilige Frauen in demselben plumpen Geschmack barbarischer Prinzessinnen ausgestattet.

Die vier Zwischenkappen des Kreuzgewölbes enthalten die vier Evangeliensymbole, aber an ihnen ist wenig mehr als moderne Restaurationen zu sehen und diese sind sogar theilweis in bemaltem Stuck ausgeführt[1]. Ein gleichmässiger Goldton bildet den Fond des Gemäldes.

Die Rippen des Kreuzgewölbes begleiten vier Engel, welche auf Rasengrund fussend ein in den Scheitel des Gewölbes gestelltes Monogramm Christi ⚹ tragen. Das Motiv ist der Kuppel von S. Vitale entlehnt, aber die Vollendung der dortigen Darstellung ist durchaus nicht erreicht. So frei und bewusst dort die Engel auf den Kugeln schweben, so schwächlich und gebrechlich stehen sie hier auf ihren Füssen. Durch das Heben der Arme über die grossen Köpfe verschiebt sich auch die ganze Gewandung nach oben, was den störenden Eindruck eines nur momentanen und hastigen Zugreifens hervorrufen muss. Vor das siebente Jahrhundert wird diese Darstellung kaum zu setzen sein.

Dem quadratischen Raum, welcher die beschriebenen Mosaiken enthält, ist ein schmaler aber langer Altarraum vorgelegt. Das Tonnengewölbe desselben schmücken Blumen- und Fruchtornamente mit Vögeln auf Goldgrund. Ueber dem Altar ist ein musivisches Madonnenbild mit der Beischrift $\overline{\text{SCA}}$ MARIA angebracht. Die heilige Jungfrau steht aufrecht und breitet beide Hände zum Gebet aus. Dieses Bild ist von besonderem Interesse, weil es, obwohl nur mittelgut, ein vortreffliches Specimen der abendländischen Auffassung im Gegensatz zur byzantinischen ist. Der Kopf ist eiförmig, die Augenbrauen rund, die Nase breit, die Lippen voll und die Hände gross. Diese charakteristischen Merkmale abendländischer Auffassung sind für den

[1]) Die Gewänder des Engels sind wohl noch die ursprünglichen.

Canon der traditionellen byzantinischen Auffassung ebensoviel ikonographische Häresien. Vom Sinai bis Kiew, von Antiochien bis Siponto hat niemals ein byzantinischer Künstler gewagt, die Madonna mit solchen Kennzeichen einer naturfrischen Individualität auszustatten. Die Gewandung thut nichts zur Sache, sie ist überall dieselbe. Dieses Madonnenbild steht übrigens erst seit hundert Jahren in der Capelle. Früher befand es sich in der Tribuna des Domes[1]). Es stammt vielleicht aus dem 12. oder 13. Jahrhundert.

Der Altarraum enthält noch ein musivisches Bild Christi, welches den Verfall der Technik in traurigem Lichte zeigt, wenn über diese Ruine überhaupt noch ein Urtheil zulässig ist. Die einzelnen Steinwürfel klaffen weit auseinander und die untere Hälfte zeigt andere Arbeit als die obere. Es ist das ein Christusbild in ganzer Figur. Die Details prätentiren ein hohes Alter, aber unschwer erkennt man, dass hier das Product eines archaisirenden Künstlers vorliegt. Dieser Christus ist in Wahrheit nur der zum Ruhigstehen gebrachte Laurentius aus dem Mausoleum der Placidia, mit Purpur umhangen und im Gesicht bartlos geformt. Die Brust Christi bekleidet ein Panzer, eine absonderliche Auffassung ohne Vorgang und ohne Nachfolge. Das aufgeschlagene Buch in seiner Hand trägt die Inschrift:

EGO VERI
SVM TAS ET
VIA VITA[2]).

Eine chronologische Bestimmung ist schwer, wie bei allen Handwerksarbeiten der Verfallszeit. Aber über das Ende des ersten Jahrtausend wird man in der Bestimmung nicht hinausgehen dürfen.

Im erzbischöflichen Palast werden noch vier einzelne musivische Köpfe, fragmentarische Ueberreste von ungewisser Provenienz, aufbewahrt, doch keiner dieser Köpfe kann ein höheres Alter beanspruchen, als die Mosaiken der justinianischen Zeit. Verhältnissmässig am besten sind die beiden mit dem Nimbus gekrönten Heiligen Vitalis und Apollinaris. Tiefer stehen die beiden anderen ohne Namensbeischrift. Der eine

---

[1]) Bonamico, Metropolitana di Ravenna. Bologna 1748—1752 führt das Bild noch unter den Schätzen des Domes auf.

[2]) Ev. Joh. 14, 6.

von ihnen ist unbärtig, der andere bärtig. In der mehr zeichnerischen als malerischen Behandlung erinnern sie an die Evangelistenbilder am Triumphbogen von S. Apollinare in Classe, mit denen sie verglichen werden müssen[1]).

Ein weiteres Fragment, über dessen Herkunft man nichts mehr erfahren kann, wird im Atrium der Communalbibliothek bewahrt. Dieses Mosaik stellt einen bärtigen Mann in halber Profilansicht vor und scheint den erwähnten Bildern der Stadtheiligen näher zu stehen.

---

1) S. S. 99.

Die Mosaiken in S. Apollinare in Classe.

Die Kirche nimmt die Stelle einer ursprünglich dürftigen Grabkapelle ein und ist in der noch dauernden Gestalt von Julianus Argentarius unter dem Episcopat des Ursicinus (534—538) erbaut worden[1]). Die Einweihung wurde unter Maximianus im Jahre 549 vollzogen[2]). Die musivische Ausschmückung kann damals nicht zu Ende geführt worden sein, da im Leben des Reparatus (672—677) ausdrücklich berichtet wird[3]), dass man damals noch mit solchen Arbeiten in der Kirche beschäftigt war.

Im Scheitel des Triumphbogens erblickt man das von einem Medaillon umschlossene Brustbild Christi mit der Buchrolle in der linken Hand. Die Rechte ist zu feierlicher Anrede erhoben. Die Stirn Christi ist breit, die Brauen buschig, die Nase abwärts gebogen und das Kinn von einem Spitzbart bedeckt. Das ist die Auffassung in den römischen Monumenten des siebenten Jahrhunderts. Zu den Seiten stehen die vier Evangeliensymbole als beflügelte Brustbilder. Die Thiere halten Bücher in den Klauen mit mehr oder minder Geschick, als wenn sie dazu abgerichtet wären, ein Motiv, das allerdings schon in den Mosaiken von S. Cosma e Damiano (530) am römischen Forum vorkommt.

---

[1]) Agnellus S. 101 E.

[2]) Agnellus S. 107 C. Diese Angabe bestätigt die Inschrift: Beati Apollinaris sacerdotis basilicam mandato beatissimi Ursicini Episcopi a fundamentis Julianus Argentarius aedificavit ornavit atque dedicavit; consecrante vero beato Maximiano episcopo die Nonarum Maj. Indictione duodecima. Octies P. C. Basilii. Abgedruckt bei Rubeus, S. 156 B.

[3]) S. S. 108. Anm. 4.

Auf den Seiten unterhalb der Evangeliensymbole sind beiderseits sechs Lämmer aufgereiht. Sie kommen in Procession aus den Stadtthoren von Jerusalem und Bethlehem und nähern sich dem Christusbild auf der Curve des Bogens wie auf einem Hügel einherziehend. Es folgen unterhalb dieser Darstellung zwei Palmen, weiterhin die überlebensgrossen Figuren der Erzengel MICAIEL und Gabriel. Auf ihren Heroldstäben ist eine ansehnliche Tablette befestigt, auf welcher je drei Mal ΑΓΙΟC, das jesaianische Bekenntniss der Seraphim [1]), geschrieben steht. Erst in den byzantinischen Etimaciabildern des zehnten Jahrhunderts, dann auch in den von Byzanz abhängigen sicilianischen Mosaiken kommt diese Form der Engelstäbe in Anwendung. Unter den Engeln stehen noch die Brustbilder der Evangelisten S. MATHEVS und S. LVCAS. Mattheus ist am besten erhalten, und stellt sich unter den letztgenannten figürlichen Darstellungen allein noch in stylgerechter Verfassung dar. Hier ist die Anordnung der Haare und der dichtgedrängten Stirnrunzeln nur durch breite Strichlagen ausgedrückt. Die Ausladung der Stirn und der Ausdruck mönchischer Askese bekunden die Auffassung der spät-byzantinischen Kunst, mit welcher die ravennatische nur in diesem vereinzelten Beispiel Fühlung zu haben scheint.

In eine weit frühere Zeit versetzen uns die Mosaiken der Absis. Die weite Bildfläche zerfällt in zwei ungleiche Theile. In dem oberen Abschnitt ist der Grund golden. Im Scheitel des Bogens erscheint die Hand Gottes. In plattgedrückten dichtgelagerten Schichten breitet sich zur Seite Gewölk aus. Aus diesem Gewölk ragen seitwärts zwei nur bis an die Hüften sichtbare Männer hervor, durch Beischriften als MOYSES und HЬELVAS (Elias) charakterisirt [2]). Ersterer ist jugendlich und bartlos wie in S. Vitale, Letzterer als ein Greis dargestellt. Die Gewänder sind weiss, die vom Rücken herabfallenden Mantelzipfel wie vom Winde bewegt. Beide Männer erheben die rechte Hand, nicht zum Segen, sondern, wie der Zusammenhang der Darstellung ergeben wird, als Ausdruck eindringlicher Rede. Für die Haltung der Körper wie für das ganze Schema der an

1) Jes. Cp. 6, 3.

2) An diesen Gestalten ist nach der Versicherung des H. L. Ricci nichts restaurirt. Vgl. dagegen Cavalcaselle e Crowe, Storia I. S. 46. Note 1.

den Hüften abgeschnittenen Halbstatur hat offenbar das Symbol des ersten Evangelium als Vorbild gedient.

Moses und Elias sind einem ungewöhnlich grossen, in einem Kranz schwebenden Kreuz zugekehrt. Im Schneidungspunkte der mit Edelsteinen besetzten Kreuzesarme steht ein verschwindend kleines Brustbild Christi, an den Enden der Querarme sind die mystischenBuch staben A und ω angebracht, während über dem Hauptstamm das mystische Monogramm IXΘΥC und unter demselben die Worte SALVS MVNDI zu lesen sind. Dieses Kreuz schwebt auf einem mit 99 Sternen besäeten blauen Grunde[1]). In der Kuppel des Mausoleum der Placidia war dieselbe Darstellung schon ausgeführt worden. Aber jetzt ist die Meinung derselben wesentlich verändert. Dort war das Kreuz das Symbol der Erlösung, und das war ganz in der Ordnung; denn nach dem vierten Jahrhundert ist dafür schlechterdings keine andere Deutung mehr möglich. Nichtsdestoweniger will der Künstler hier eine solche durchsetzen. Nach seiner Meinung soll und muss dieses Kreuz das Symbol der Person Christi sein. Zur Anerkennung dieser Deutung zwingt er den Betrachter einmal durch die Glossen an den Enden des Kreuzes und dann durch die Zusammenstellung mit den alttestamentlichen Propheten, mit denen ja Christus nach den geschichtlichen Berichten persönlich verkehrt hat. Die Scene findet aber erst im unteren Plane den nöthigen Abschluss. Auf einer weiten mit Vögeln belebten Wiese sind zwerghafte Pinien und Cypressen, verkrüppeltes Strauchwerk und riesenhafte Blumen missfällig verstreut. Hiermit soll wahrscheinlich die berühmte Pineta, in welcher schon die Gothen Theodorich's lagerten, veranschaulicht werden[2]), aber diese Probe byzantinischer Landschaftsmalerei ist nichts weniger als anziehend. Wie eine Felsenwand steigt die Waldwiese empor, da keine Abtönung dem Mangel linearer Perspective abhilft. Den Horizont dieser schiefen Ebene durchschneidet der Bandstreif, welcher

[1]) So zählt der Verfasser der Monographie La Basilica di S. Apollinare in Classe, Ravenna 1873. S. 11. Diese Schrift ist im martyrologischen Interesse geschrieben.

[2]) Francesco Ginanni, Storia civile e naturale delle pinete Ravennati Roma 1774. Den Ravennaten ist diese Deutung selbstverständlich.



den Sternenhimmel umrahmt. Wenig tiefer stehen seitwärts drei aufblickende Lämmer, welche so in das mystische Ensemble auf dem Goldgrund mit hereingezogen werden und die Darstellung abschliessend ergänzen. Um die richtige Deutung zu finden, folgt man am sichersten den vom Künstler selbst gegebenen Fingerzeigen. Was unter den Männern in den Wolken und unter dem prunkenden Kreuz zu verstehen sei, kann für die des Lesens Kundigen nicht fraglich sein. Die Lämmer aber waren schon am Triumphbogen als die Symbole der Apostel erkannt worden. Das Zahlenverhältniss, in welchem dasselbe Symbol jetzt wiederkehrt, fordert auf zum Nachsinnen auf eine Scene, wo drei Apostel mit den bekannten beiden Propheten in Verbindung gebracht werden. So findet man endlich als Lösung des Problems die Geschichte der Verklärung Christi auf dem Berg Tabor. Der Berg fehlt, aber diesen Mangel muss die Illusion ersetzen, eine Illusion, die sich von selbst aufdrängt. Bei dem Mangel der Perspective hat die Ebene der Waldwiese im Hintergrund eine bedeutende Höhe erreicht. Dorthin versetzte der Künstler die drei Lämmer und man wird nicht bezweifeln, dass sie so allerdings auf einem Berg zu stehen scheinen.

Man kann versucht sein, dieser Composition wegen ihrer symbolischen Bestandtheile ein hohes Alter zuzuschreiben, aber das beruht auf einem Trugschluss. Wir finden allerdings auch im Mausoleum der Placidia eine Verschmelzung von symbolischen und realen Elementen, aber hier in diesem Verklärungsbild liegen die Sachen doch anders. Was hier symbolischen Charakter hat, ist ersonnen, dazu willkürlich gemacht und künstlich zusammengeklügelt. So vor Allem das Symbol Christi. Wenn ferner hier drei Schafe die Apostel Petrus, Johannes und Jacobus bedeuten können, dann kommt es ja nur auf die Combination an, um jede andere Inscenirung biblischer Geschichte in ähnlicher Weise möglich zu machen. Die Einkleidung der Vorgänge in Symbole ist nur soweit berechtigt, als die Allgemeinheit der Beziehungen zulässig ist, und dieses Gesetz ist in der vorconstantinischen christlichen Kunst niemals übertreten worden. Eine derartige Anwendung derselben muss zurückgewiesen werden, wo jene Vorbedingungen wegfallen, vor Allem in historischen Compositionen. Nichts ist widersinniger, als die

bildliche Einkleidung der Zuschauer bei einem geschichtlichen Ereigniss in das Symbol der Unschuld, wie es hier der Fall ist. Und was das Ganze betrifft, so darf nicht vergessen werden, dass dann, wenn ein geschichtlicher Vorgang wie hier in symbolische Bestandtheile ohne nothwendige Wechselbeziehung aufgelöst wird, darin gleichzeitig die Auflösung seiner geschichtlichen Bedeutung liegt, ganz abgesehen davon, dass es eine Herabwürdigung ebenso der künstlerischen Aufgabe, wie des Künstlerberufes ist, wenn die Lösung auf dem trivialen Weg des Rebus herbeigezogen wird.

Im Entwicklungsgang der Compositionen steht dieses Verklärungsbild glücklicherweise vereinzelt da. Man darf es darum auch nicht für mehr halten, als für den Versuch einer Einführung veralteter Kunstprincipien zum Behuf der Lösung neuer und zeitgemässer Aufgaben. Aehnliche Versuche scheinen übrigens schon früher die Vertreter der absterbenden symbolischen Kunst gewagt zu haben, zur Zeit, da die geschichtliche Auffassung im vierten Jahrhundert schon festen Fuss gefasst hatte. Als solche Concurrenzbestrebungen dürfen die kleinen Reliefs über den Kapitälen an der Front des Junius Bassus-sarkophages betrachtet werden: ein Lamm schlägt da mit dem Fuss an einen Fels — als Moses, ein anderes an Brode — als Christus im Speisungswunder. In der Erweckung des Lazarus und in der Taufe Christi vertreten Subject und Object der Handlung gleichfalls Lämmer. Weitere Beispiele von dieser eigenthümlichen Kunstmystik sind indessen nicht bekannt.

In dem Mosaik von S. Apollinare in Classe ist für die Darstellung von Lämmern eine besondere Vorliebe ausgesprochen. Im Vordergrund der Landschaft stehen deren noch zwölf, ebenso aufgereiht, wie am Triumphbogen[1]). Die Zwischenräume füllen „die Lilien des Feldes", darüber schweben „die Vögel des Himmels" nach der Gleichnissrede von der Sorglosigkeit. Diese Lämmer sind das Symbol der Gemeinde von Classis; denn in ihrer Mitte, senkrecht unter dem grossen Kreuze, steht SANCTVS APOLENARIS mit ausgebreiteten Armen für seine Gemeinde

[1]) Die letzten beiden Lämmer zur Linken und die nächste Umgebung der Landschaft sind Ergänzungen in farbigem Stuck.



fürbittend. In dem Nebel symbolicher Begriffe erscheint dieser Heilige mit seiner schmucken Amtstracht als einzige völlig reale Gestalt. Ueber der weissen Dalmatica trägt er das goldgewirkte Pallium mit der Schulterbinde. Den Kopf umrahmt ein goldener Nimbus, welcher durch eine verzierte Randleiste ein nachdrücklich massives Aussehen gewinnt. Apollinaris ist bekanntlich der Schutzpatron und das hierarchische Haupt von Ravenna. Er gilt für einen Schüler des Petrus und den Stifter des Erzbisthums. Der Zusammenhang der Darstellung scheint folgender zu sein: Der Schüler des Petrus steht mit den Lämmern seiner Gemeinde fürbittend vor dem Geheimniss der Person Christi, wie Petrus selbst, als Lamm, vor demselben Geheimniss. Ohne Frage fällt der Accent auf die Person des erzbischöflichen Märtyrers, dessen Reliquien ja zu den Füssen seines eigenen Bildes als heilskräftig verehrt wurden. Ihre kirchliche Bedeutung ist durch das Bild in der Weise veranschaulicht, dass Bild und Reliquie sich zu einander verhalten, wie zwei verschiedene Aggregatzustände ein und derselben Substanz. In Ravenna ist kein Bild erhalten, mit dem man für die Bestimmung des künstlerischen Werthes diese Figur zusammenstellen könnte[1]; denn einerseits überragt sie die Männer der Märtyrerprocession von S. Apollinare nuovo, andererseits muss sie gegen die Gestalten in S. Vitale doch noch zurücktreten. Am nächsten stehen die Papstbilder von S. Agnese fuori le mura bei Rom (640), mit welchen auch die Tracht übereinstimmt. Das Bild ist übrigens nicht mehr intact[2]).

Das Absismosaik ist ohne Zweifel das älteste Bild in Classe, obschon nicht die früheste Darstellung der Verklärung Christi. Der justinianischen Zeit ist mit ziemlicher Sicherheit die Darstellung desselben Gegenstandes in der Absis der Verklärungs-

---

[1]) Von ähnlicher Auffassung muss ein früheres aber untergegangenes Werk gewesen sein. Agnellus S. 57 D: Infra Ecclesiam B. Johannis Evangelistae jussit Galla Placidia pro illius (Petri Archiepiscopi) sanctitate ejus effigiem tessellis exornari in pariete tribunali post tergum pontificis supra sedem, ubi pontifex sedet. Quae effigies ita est facta, prolixam habens barbam, extensis manibus, quasi Missas canit. Vgl. S. 111.

[2]) Die Restaurationen bestehen nach Ricci in einer grossen Anzahl kleiner Flickarbeiten.



kirche im Katharinenkloster des Sinai zuzuschreiben[1]). Die Anordnung ist dort schon dieselbe, wie in den Fresken der Athosklöster und in den byzantinischen Miniaturen der vaticanischen und der Pariser National-Bibliothek[2]). Nur ist Christus auf dem Sinaibild noch bartlos. Da hier die Auffassung durchaus historisch gehalten ist, so kann das als indirecter Beweis dafür gelten, dass die mystisch-pietistische Auffassung des ravennatischen Bides in der That nur eine Verirrung ist. Unabhängig von jener byzantinischen Auffassung ist das national-italienische Mosaik in S. Nereo ed Achilleo in Rom aus dem Ende des siebenten Jahrhunderts[3]). Dieses Transfigurationsbild ist interessant wegen der dem Abendland eigenen Selbstständigkeit der Auffassung, welche in diesem Fall freilich mit künstlerischem Unvermögen ziemlich identisch ist.

Zwischen den Chorfenstern unter der Absis stehen die lebensgrossen Gestalten der vier ravennatischen Erzbischöfe: ECLESIVS (525—534), SCS SEVERVS (346—391), SCS VRSVS (400—412) und VRSICINVS. Also nur die älteren sind von der Beischrift als heilig bezeichnet. Ueber ihren Häuptern schweben Kronen zwischen zurückgeschlagenen Vorhängen. In der Linken halten sie die Schrift, die Rechte ist zu feierlichem Sprechen erhoben. So stehen diese vier unter dem Bild ihres berühmten Vorgängers, als wollten sie durch ihre Autorität den Cultus des Heiligen bekräftigen und in der Tradition aufrecht erhalten. Da die ursprünglichen Farben durch rohe Uebermalungen verloren gegangen sind, lässt sich über diese Bilder nicht viel sagen. Schon aus dem plumpen Umriss erkennt man indessen, dass diese Portraitbilder einer späteren Zeit angehören.

Die beiden letzten Mosaiken in der Absis sind grössere Compositionen. In einer Linie mit jenen Portraitbildern aufgereiht, dienen sie zum Schmuck der Mauerflächen am Eingang. Vorbilder von S. Vitale sind hier insofern massgebend gewesen, als die dort

---

1) Ebers, durch Gosen zum Sinai S. 273 ff.

2) Vat. gr. 1156. Bl. 325 (11. Jahrhundert) übereinstimmend mit Ms. gr. 510 Bl. 14 in Paris. Schon Rumohr, Italienische Forschungen I. S. 304, erkannte in diesen Darstellungen das Vorbild der berühmten Transfiguration von Rafael.

3) Abbildung bei Ciampini, Vetera monumenta Tom II. S. 123 ff.



auseinander gehaltenen Darstellungen hier zusammengezogen und verschrumpft wieder auftauchen. Die beiden Opferbilder von Vitale sind zu einem einzigen ritualen Bild auf der rechten Absiswand vereinigt.

In der Mitte des Bildes steht der Altartisch, wesentlich eine Copie. Melchisedek ist wie auf dem Vorbild gekleidet, nur steht er hier hinter dem Tisch, während Abel seinen früheren Platz beibehält, der rothe Mantel ist weggefallen, im Uebrigen ist nichts abgeändert. Auf der rechten Seite des Tisches steht Abraham, welcher seinen scheinbar rathlosen Sohn an den Opfertisch mit wohlwollendem Kopfneigen heranführt. Isaak ist hier in eine gelbe Dalmatica gekleidet. Um die kirchliche Bedeutung der dargestellten alttestamentlichen Handlungen zu versinnlichen, ist die Scene in das Bild einer Kirche versetzt; denn diese Vorstellung muss mit der das ganze umschliessenden Architektur verbunden werden, obwohl die baulichen Glieder einen durchaus phantastischen Charakter an sich haben. Man hat wohl nur einen idealen Durchschnitt geben wollen. Die Muschel im Hintergrunde deutet auf die Absis, die zurückgeschlagenen Vorhänge auf den Eingang. Nach demselben Princip, nur in mehr ausgebildeter Form sind im Chormosaik von S. Ambrogio in Mailand (9. Jahrhundert) figürliche Scenen von Kirchenarchitektur umschlossen. Die Behandlung der Architektur in den Historienbildern von S. Apollinare nuovo[1]) zeigt deutlich, wie damals schon die Architekturmalerei über dem Verlust der perspectivischen Normen in das Stadium des Zusammensturzes gerieth und die verschrobenen Masse und Formen nur noch im Hintergrund sich behaupten konnten[1]). Hier in Classe ist der Architektur plötzlich eine neue Aufgabe geworden. Der Künstler hat sie zu einer Dienstleistung vorwiegend ornamentalen Charakters herangezogen. Die Verwendung der Architektur kommt jetzt der Bedeutung der Bilderrahmen ziemlich gleich, von wo aus ihr in Italien erst durch Giotto ihr natürliches Recht zurückerobert wird.

In unserem Bilde erfüllt ein schwarzblaues Dunkel den Innenraum. Die Hand Gottes kommt sonderbarerweise hinter

---

[1]) Z. B. der Palast des Hohenpriesters (II. 7) und das Haus bei der Heilung des Gichtbrüchigen (I. 3).



dem Vorhang hervor. Die figürlichen Bestandtheile des Bildes sind leider so ruinirt, dass der ursprüngliche Zustand nur noch in Fragmenten erkannt werden kann. Dahin gehört der Kopf des Melchisedek mit den hervorquellenden starren Augen und den schlaffen und vagen Gesichtsformen. Diese Formensprache ist nicht mehr neugriechisch. Sie ist das Erzeugniss einer barbarischen, aber national-italienischen Kunstpflege und zeigt die künstlerische Impotenz einer Zeit, welche durch Combiniren und Copiren ein klägliches Dasein fristet, nachdem man der formenstrengen Schule byzantinischen Kunstbetriebes entlaufen war. Dieses Bild ist ein Beleg dafür, dass in der Barbarei jener Zeit die italienische Kunstübung nur in so weit noch lebensfähig war, als sie das Joch byzantinischer Knechtschaft auf dem Hals trug[1]).

Eine chronologische Bestimmung ist schwierig, weil dieses Bild wie eine Abschweifung oder als eine Art künstlerischer Provinzialismus ausserhalb der allgemeinen Bewegung steht und darum auch nicht nach deren Normen bemessen werden darf. Man kann nur sagen, dass es vor dem siebenten Jahrhundert in Ravenna nicht möglich gewesen wäre.

Diesem ritualen Bilde gegenüber befindet sich ein Ceremonialbild. Auf der Bildfläche stehen neun fast lebensgrosse Personen. Auf der rechten Seite fünf Cleriker. Erst ein Diacon mit einem Gefäss in der Hand, dann ein zweiter mit dem Rauchfass, weiter ein Priester und ein Bischof (?), endlich der Erzbischof Reparatus mit der fragmentarischen Beischrift:

(rep)AR(atus)
(epis)COP
VS.

Neben dem Erzbischof steht der byzantinische Kaiser. Er übergibt dem Erzbischof eine Schriftrolle mit der Aufschrift PRIVILEGIA. Die darreichende Hand des Kaisers ist dabei verhüllt, um den unverletzlichen und geheiligten Charakter des Documentes anzudeuten. Neben ihm steht ein kaiserlicher Prinz,

[1]) Vgl. die Beurtheilung und Werthschätzung byzantinischer Kunstwerke bei Waagen, Künstler und Kunstwerke in Paris, passim.



dann die Kaiserin (?) mit einem Perlendiadem[1]), während der Kaiser der Krone, des Abzeichens seiner weltlichen Macht, entbehrt. Der fürstliche Dreiverein ist dafür durch den Nimbus entschädigt. Die Anwendung desselben beruht auf demselben Princip wie in S. Vitale. Nur hat in Classe auch noch der Erzbischof Theil an dieser Auszeichnung. Auf der linken Seite wird die weltliche Bildhälfte durch einen Courtisan, dem Anschein nach ein ritterlicher Kammerherr in prachtvollem Knierock, abgeschlossen.

Ueber die Einzelheiten lässt sich leider nichts sagen, da die ursprüngliche Beschaffenheit der Farbe verändert worden ist und grobe Flickarbeit auch die Formen berührt hat. Von Reparatus (672—677) wissen wir, dass er in Byzanz war und vom Kaiser Constantin IV. Pogonatus († 685) im Beisein der Brüder desselben, der Prinzen Heraclius und Tiberius, Privilegien zugebrochen bekam[2]), welche den Ansprüchen Roms zuwiderliefen.

Ueber den fürstlichen Köpfen steht die lateinische Inschrift:

CONSTANTINVS MAIOR IMPERATOR
HERACLII ET TIBERII . . . IMPERATOR

Wenn diese Inschrift auch nur mit dem Pinsel aufgemalt ist und vielleicht erst 1861 hergesetzt wurde[3]), so ist sie doch deshalb noch nicht apokryph. Bei Agnellus kommt sie schon als Citat vor[4]), allerdings auch schon als Fragment. Es muss also das Bild entweder damals schon schadhaft gewesen sein

---

[1]) Die Köpfe sind stark restaurirt. Der Mantel, welchen die problematische Kaiserin trägt, kommt meines Wissens ausschliesslich männlichen Fürsten zu. Doch ist seine Form durch die Restaurationen nicht weniger apokryph geworden als der Kopf, der wohl einem männlichen Prinzen gehört haben kann, so weibisch auch der Ausdruck ist.

[2]) Rubeus umschreibt den lakonischen Satz bei Agnellus (S. 148 C.): „quidquid Imperatori postulavit, obtinuit" mit verständiger Würdigung der Zeitverhältnisse (S. 198 C.): Byzantium ad Constantinum Quartum Caesarem, qui Constanti successerat, profectus est; a quo postulatis suis, quibus petebat, dominatu Romani Pontificis Ravennates Archiepiscopos liberari, abunde fuit satisfactum. Ueber den besonderen Anlass gibt Aufschluss Gregorovius, Gesch. d. St. Rom im M. A. II. S. 163.

[3]) Cavalcaselle e Crowe, I. S. 45, Note 1.

[4]) Agnellus S. 148 C.



oder hier waren kalligraphische Abbreviaturen angebracht, welche im neunten Jahrhundert nicht mehr verstanden wurden. Dagegen wird der moderne Restaurator die Inschrift wohl nur aus dem Agnellus abgeschrieben haben. Ihr ursprünglicher Tenor dürfte folgender gewesen sein: Constantinus major (sc. natu), Heraclius et Tiberius fratres Imperatoris.

Die Hypothese, welche in dem Bischof Maximian, in dem Kaiser Justinian erkennen will[1]), steht in Widerspruch mit den Berichten, welche die geschichtliche Beglaubigung unserer Erklärung enthalten, ganz abgesehen davon, dass Costüme und Typen mit den Originalbildern von S. Vitale nicht in Einklang gebracht werden können.

Der Biograph der Erzbischöfe nennt Reparatus mager und hochbetagt[2]). Die Züge seines Portraitkopfes verrathen einen kleinlichen Geist. Der kreisförmige Nimbus, welcher seinen Kopf umrahmt, beweist noch nicht, dass der Erzbischof bei der Ausführung des Bildes schon gestorben war[3]). Reparatus hatte mit der Erlangung der Privilegien auch die Verpflichtung übernommen, diesem geschichtlichen Ereigniss ein musivisches Denkmal zu setzen[4]). Man darf darum wohl annehmen, die Ausführung des Bildes sei schon zu seinen Lebzeiten unternommen worden. Dann ist der Nimbus dem Bischof in einem ähnlichen Sinne wie dem Kaiser zuertheilt, als das Emblem göttlicher oder doch wenigstens kaiserlicher Machtvollkommenheit. Auch stimmt das völlig zu der Tendenz, welche in Rücksicht auf die Zeitverhältnisse, mit dem Ceremonienbild

---

[1]) So Ribuffi, Guida di Ravenna S. 137. Bei Cavalcaselle e Crowe, Storia I. S. 44 figurirt Maximian († 552) mit Constantin († 685) zusammen.

[2]) Agnellus S. 148 C. Iste jam senior aetate et ejus macilenta effigies erat in Ecclesia B. Petri.

[3]) Den Zeitgenossen wurde bekanntlich der quadratische Nimbus zuertheilt, aber für diesen Gebrauch fehlen die Belege aus der byzantinischen Kunst.

[4]) Agnellus S. 148 D. (Imperator) jussit, ut eorum effigies et suam in tribunali cameris B. Apollinaris depingi et variis tesellis decorari, ac subter pedibus eorum binos versus metricos describi, continentes ita:

Is igitur socius meritis Reparatus ut esset,
Aula novos habitus fecit flagrare per aerem.

Diese Inschrift ist verschwunden.



verbunden werden muss. Bis zu den Tagen Carl's des Grossen herrschten beständig Reibereien zwischen den Päpsten und den ravennatischen Erzbischöfen, welche bis dahin meist erfolgreich die angestammte Selbstständigkeit (αὐτοκεφαλία) behaupteten [1]. Man begreift daraus leicht, dass die vom Clerus abhängige Kunst zur Dienstleistung eines solchen Protestes mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln herangezogen wurde und so im Sinne des Auftraggebers den geschichtlichen Beweis der ravennatischen Autonomie zu verewigen suchte [2]. Für die Aufstellung dieses Bildes konnte kein Ort passender erscheinen, als gerade die Kirche S. Apollinare in Classe, wo die Reliquien des Apostelschülers bewahrt wurden, wo auf dem damals längst vollendeten Absismosaik dieser Schutzheilige die Schafe seiner Gemeinde im Pinienwald wie in einem heiligen Tempelbezirk versammelt hat und unablässig Fürbitte thut.

Dem Tendenzbild der Privilegienertheilung kann unter den römischen Mosaiken nur das um hundert Jahre jüngere Mosaik am Triumphbogen des Triclinium majus Leonis (796 bis 799) an die Seite gestellt werden, wo die Harmonie oder vielmehr die Vermischung der geistlichen und der weltlichen Gewalt dargestellt ist [3].

Die Mosaiken des Mittelschiffes sind leider gänzlich zu Grunde gegangen. Die dreieckigen Felder zwischen den Archivolten enthalten jetzt zwei Mal vierzehn Embleme, welche allem Anschein nach ursprüngliche Mosaiken ersetzen [4]. Durchaus originell und ganz dem Geiste der Symbolik entsprechend, wie er bis zum vierten Jahrhundert herrschte, verdienen sie aufmerksame Beachtung. Ihre Bedeutung würde wesentlich gesteigert, wenn sich die Identität dieser Darstellungen mit den ursprünglichen Mosaiken wirklich nachweisen liesse, da verschiedene Motive auf griechischem und nicht auf römischem Boden entstanden zu sein scheinen.

---

1) Gregorovius, Gesch. d. St. Rom im M. A. II. S. 332 f., 351 f., 362 f.

2) Muratori zu Agnellus S. 149 widmet der Kritik der unrömischen PRIVILEGIA einen eingehenden Excurs.

3) Gregorovius, Gesch. d. St. Rom im M. A. II. S. 462 ff.

4) Sie sollen nach Zeichnungen einer Handschrift ausgeführt sein.



Die Mosaiken in S. Giovanni Evangelista.

Von den Mosaiken, welche Galla Placidia in der von ihr gegründeten Kirche S. Giovanni Evangelista stiftete, ist nichts mehr erhalten[1]). Mit Unrecht werden die im Chor der Kirche erhaltenen musivischen Darstellungen damit in Zusammenhang gebracht. Von dem untergegangenen Werk gibt Rubeus folgende interessante Beschreibung[2]): Man erblickte hier Gott in seiner Majestät[3]), wie er Johannes dem Evangelisten die Schrift übergibt. Darunter stand geschrieben: Sanctus (?) Joannes Evangelista. Zu beiden Seiten breitete sich das gläserne Meer aus, worin zwei Schiffe von furchtbarem Unwetter und von der Gewalt der Winde bewegt wurden. Auf dem einen Schiff erschien Johannes der Placidia, um ihr Hilfe zu bringen, dann die sieben Leuchter und verschiedene andere in der Apocalypse beschriebene Mysterienbilder. Auch sah man hier die Bilder des Constantin, Valentinian, Gratian und der übrigen Kaiser aus der Familie. Hierbei stand die Inschrift: Galla Placidia Augusta pro se et iis omnibus votum solvit. Von diesen Bildern im Bogen des Gewölbes standen fünf auf der rechten Seite mit folgenden Beischriften: D. Constantinus, D. Theodo-

---

[1]) Unter der Zahl der untergegangenen Werke von Bedeutung seien hier nur die Mosaiken von S. Michele in Affricisco erwähnt, weil davon noch eine Zeichnung (Ricci 208) erhalten und zugänglich ist. Die Kirche ist von Bacaudo gegründet, 545 von Maximian geweiht worden. Die Mosaiken liegen vernagelt seit drei Jahrzehnten im Berliner Hofbaudepot. Die Baugeschichte findet sich bei Rubeus S. 151 B, die Dedicationsinschrift bei Agnellus S. 107 D, Jordan's Bericht über den Verbleib bei Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausg. I. S. 357—360.

[2]) S. 98 F.

[3]) Darunter ist ein Christusbild zu verstehen.

sius, D. Arcadius, D. Honorius, Theodosius Nep. Auf der linken Seite: D. Valentinianus, D. Gratianus, D. Constantius, Gratianus Nep., Joannes Nep. Auf der äussersten rechten Seite in der Gegend der Sitze (circa subsellia): D̄N̄ Theodosius und D̄N̄ Eudocia, linkerseits D̄N̄ Arcadius und D̄N̄ Eudoxia Aug. In der Mitte der Absis (in testudinis templi medio) stand ein sehr schönes Bild des thronenden Gottes, welches durch die ganze Kirche glänzte. Zwölf heilige versiegelte Bücher umgaben (circumsepta) dieses Bild. Dahin musste Jeder blicken, wohin er sich auch in der Kirche wandte. Hier stand so geschrieben: Sanctissimo ac beatissimo apostolo Joanni Evangelistae, Galla Placidia Augusta cum suo filio Placido Valentiniano Augusto, et filia sua Justa Grata Honoria Augusta, liberationis maris votum solvit. Christus (Christus Deus) hielt ein offenes Buch in der Hand, worauf geschrieben stand: Beati misericordes, quoniam miserebitur Deus[1]). Auch erblickte man hier das Bild des Erzbischofs Petrus Chrysologus, wie er fungirt und über die Gegenwart des Himmelsherrn erstaunt, welcher das Gebet seiner Lippen erhört[2]). Auf den Bildern der Kaiser und der Kaiserinnen stand geschrieben: Confirma hoc Deus, quod operatus es in nobis, a templo sancto tuo, quod est in Hierusalem; tibi offerent reges munera[3])."

Diese Darstellungen sind unwiederbringlich verloren. Die im Chorumgang der Kirche erhaltenen Musive können nicht einmal als ein Schatten davon gelten. Abgesehen davon, dass die Fügung der Steinchen die Roheit später Verfallskunst bezeugt, und dass für die Zeichnung nur auf einen Handwerker aus der Zeit der Kreuzzüge geschlossen werden kann, wofür auch die Wahl der Gegenstände spricht, muss noch das besonders betont werden, dass das einzige Bild, welches auf die geschilderten Mosaiken bezogen werden könnte, in Wahrheit nur ein einfaches Seestück ist, ohne alle und jede Neben-

---

1) Matth. cp. 5, 7.

2) Gewiss war die Haltung des Erzbischofs, welche Rubeus im Sinne des Messceremoniels deutet, die der altchristlichen Gebetsstellung. Diese Auffassung scheint den Erfinder des Mosaiks in der Absis von S. Apollinare in Classe beeinflusst zu haben.

3) Psalm 68, 29. 30.

beziehung. Auch die Annahme, diese Mosaiken möchten wohl den ursprünglichen Fussboden geschmückt haben, wird durch die Behauptung des genannten Berichterstatters niedergeschlagen, der Fussboden sei mit geometrischen Ornamenten verziert gewesen[1]).

Dem widersprechend finden sich hier die Darstellungen von Thiergestalten, zwei Hähne, zwei Fische, eine Kuh, eine Gans, ein Hirsch, ein Greif, ein Einhorn, ein Tiger; ferner ein Weib mit zwei Fischschwänzen (Sirene) und ein Vogel mit dem Kopf eines Mannes mit einer spitzen Kappe. Es folgen die Bilder von vier Schiffen, dann eine Kriegerschaar vor einer Stadtmauer, darüber das Inschriftenfragment COSTANTINOPOLIM. Das Ornament, welches gitterartig die einzelnen Felder trennt, ist nicht minder barbarisch[2]). In diesen ziemlich werthlosen Ueberresten, deren Herkunft ebenso ungewiss wie gleichgiltig ist, kommt der Kunstwerth kaum dem gleich, welchen die Leistungen mittelmässiger Miniaturisten des lateinischen Mittelalters beanspruchen können.

---

1) Rubeus S. 98 E: pavimentum tessellato opere elaboratum. Darunter ist nach dem Sprachgebrauch der Zeit die Ornamentgattung des opus alexandrinum oder opus marmoreum sectile zu verstehen. Im Mausoleum der Placidia ist diese Pavimentdecoration noch erhalten (vgl. S. 24, Anm. 2). Dieselbe findet sich überall im Orient, wo byzantinische Werkmeister gearbeitet haben, in der Kassoumihie Djamissi (Agios Dimitrios, 5. Jahrh.) in Saloniki, in der Agia Sophia und anderwärts in Constantinopel, in der Kubbet es-Sachrâ in Jerusalem (7. Jahrh.). Das Princip ist wesentlich dasselbe wie in den Arbeiten der berühmten römischen Cosmaten.

2) E. Müntz, Notes sur les Mosaiques chrétiennes de l'Italie III. Les Pavements historiés in der Revue archéologique 1876, erklärt das Mosaik mit Recht für ein Paviment. Auch spricht Rahn, Ravenna S. 9, „gerechte Zweifel" gegen das hohe Alter dieser Mosaiken aus. Die Inschrift und die Schiffsbilder mögen es wohl veranlasst haben, dass man die Bilder gerade in dieser Kirche untergebracht hat.



IV. DIE ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG.

Die ravennatische Kirche S. Giovanni Evangelista hat ihre ursprüngliche Bedeutung in der Geschichte der Malerei an eine viel spätere Zeit verloren. Um das Jahr 1320 weilte Giotto bei seinem exilirten Freund Dante in Ravenna und malte in einer Capelle jener Kirche zum Schmuck ihrer kreuzförmig gewölbten Decke das Lamm mit dem Kreuz, die vier Evangeliensymbole und die vier Evangelisten neben den vier grossen Kirchenlehrern: Werke von hervorragender Bedeutung in ihrer sehr sorgfältigen Ausführung. Eine gewählte Formensprache, grossartiger Wurf der Gewänder, feierliche Bewegungen und eine individuelle Charakteristik bilden ihren unvergänglichen Werth. Und doch, verglichen mit den besten ravennatischen Mosaiken, welche doch nicht minder dem Ideal einer von religiöser Empfindung getragenen Würde huldigen, — welcher Gegensatz!

Der so nah gelegte Vergleich ist überaus lehrreich, zunächst für Giotto selbst. Sein Lehrer Cimabue und der grosse Sienese Duccio di Buoninsegna sind in den Principien ihrer Kunst noch wesentlich bestimmt von dem Geiste der byzantinischen oder neugriechischen Kunst, welche auf die Dauer beinahe eines Jahrtausend in Mittel- und Oberitalien in nicht seltenen Beispielen vertreten war, in Ravenna aber die Stufe ihrer höchsten Vollendung erreicht hatte, wogegen Giotto gerade durch den Bruch mit der Vergangenheit, wie ihn seine einer Neuschöpfung gleichkommenden Kunstprincipien zur Nothwendigkeit machten, eine epochemachende, ja einzigartige Stellung in der Geschichte der Malerei sich erobert hat. In Ravenna sah er das beste, was die frühmittelalterliche Malerei zu leisten vermochte, aber diese Monumente werden ihn mit

nichten angezogen haben. Seine eigenen Malereien erscheinen wie ein Protest nicht nur gegen die Formen der Darstellung, sondern auch gegen Auffassung und Gehalt derselben, und seine späteren Werke beweisen es unwiderleglich, dass dort nichts ihn vermocht hat, von dem einmal eingeschlagenen Weg abzulenken. Sein Ideal war und blieb die stille friedliche Ruhe des Gemüths und die feierliche Sammlung und Versenkung des Geistes im Sinne der religiösen Reformation des heiligen Franciscus auf der mehr universalen Basis dantesker Weltanschauung. Man vergleiche Giotto's Evangelistenbilder mit den nämlichen Darstellungen in San Vitale und man wird sofort erkennen, dass hier Verschiedenheiten obwalten, welche aus dem Abstand des Kunstvermögens oder der Zeiten um so weniger ausreichend sich erklären lassen, als die allgemeinen Gedanken, welche den Darstellungen hier wie dort zu Grunde liegen, sie doch einander nähern. Hier tritt eine principielle Verschiedenheit, ein Gegensatz hervor, für welchen schlechterdings keine vermittelnden Uebergänge erfindlich sind.

Die locale Vereinigung, welche den Vergleich herausfordert, ist für die Beurtheilung und Werthschätzung der älteren Kunst nicht minder lehrreich. Der in eingehenden Auseinandersetzungen nicht hinreichend durchführbare Nachweis des vorwiegend antiken Charakters der ravennatischen christlichen Malerei kann überzeugender nicht beigebracht werden, als ihn ein autoptischer Vergleich der in Rede stehenden Denkmäler aus den verschiedenen Epochen sofort zum Bewusstsein bringt. Wenn die Kunst eines Giotto den Geist des Mittelalters vertritt, dann können die ravennatischen Mosaiken keinesfalls in dem Rahmen derselben Culturepoche untergebracht werden. Es kann darüber kein Zweifel obwalten, dass gegenüber der tiefpoetischen Wahrheit, der schwärmerischen minniglichen Empfindung und der wesentlich mystischen Tendenz, welche die Werke des grossen Italieners charakterisiren, die musivischen Bilder in den Kirchen Ravennas vielmehr als Ausdruck einer im Verhältniss dazu nur geringgradigen religiösen Empfindung erscheinen. Diejenigen Darstellungen, an welchen das Mass der Empfindung der älteren Kunstideale am sichersten bemessen werden kann, wie die Apostel im katholischen Bap-

tisterium und im Mausoleum der Placidia, dann die heiligen Männer in S. Apollinare nuovo, welche mit Predigen beschäftigt erscheinen, sie alle erscheinen in ihrem physiognomischen Ausdruck, in Haltung und Bewegung vielmehr als Männer energischer Ueberzeugung, dabei einer frischen, fast derben Begeisterung, welche viel zu unmittelbar ist, um der modernen Empfindung immer begreiflich zu erscheinen, entbehren aber durchaus jener inneren Sammlung contemplativer Naturen, welche Giotto's Apostel mit den Propheten Michelangelo's und den Heiligen Rafael's gemein haben. Was jenen an Feinheit der Empfindung entschieden abgeht, ersetzen sie indessen durch eine vom Künstler vielleicht nicht beabsichtigte Unbefangenheit, welche uns naiv erscheint und wesentlich dazu beiträgt, der gravitätischen Würde und dem ausserordentlichen Ernst ihrer Erscheinung eine anziehende, ja liebenswürdige und gewinnende Wirkung zu verleihen. Um vieles leichter erscheint es, das weibliche Ideal zu begreifen, wie es in den processionirenden Märtyrerinnen in S. Apollinare nuovo uns entgegentritt; denn die Vorstellung von demselben hat im Laufe der Zeit ihre Grenzen nicht sowohl verschoben als vielmehr erweitert.

In solcher Gestalt ist dem christlichen Geist der antiken Zeit Ausdruck verliehen. Es erscheint darum unzulässig, in der Formensprache der beiden Kunstepochen nur die verschiedenen Dialekte ein und derselben Muttersprache zu unterscheiden. Für den Geist der Kunst eines Giotto und erster Meister der Renaissance finden sich allerdings Berührungspunkte, aber die altchristlichen Mosaiken dürfen in dieses so weite Familienband nicht eingeschlossen werden. Es kann das umsomehr überraschen, als die kirchlichen Institutionen, ja selbst die religiöse Denkweise der verschiedenen Zeitalter im Grossen und Ganzen sich nicht gegensätzlich zu einander verhalten. Die Speculationen eines Bernhard von Clairveaux sind der Ausfluss wesentlich desselben Geistes, welcher Augustin zu seinen Meditationen inspirirt hat.

Wenn der Vergleich der altchristlichen Mosaiken und der Kunst des in Giotto vertretenen Mittelalters einen Gegensatz der Tendenzen fühlbar macht, so kann darin nur eine Bestätigung des Resultates unserer kritischen Untersuchung erkannt

werden, nämlich der Thatsache, dass jene Monumente nach ihrem Charakter und nach ihren Veraussetzungen mit der classischen Antike in Zusammenhang stehen. Es ist sicher ein Irrthum, wenn man annimmt, die musivischen Gemälde Ravennas seien die frühreife und dabei echte Frucht der altchristlichen Cultur. Wäre es an dem, dann müssten sie auch beredtes Zeugniss von dem Gegensatze ablegen, welcher die antike und die christliche Welt in Spannung erhielt. Nicht einmal eine Spur davon vermögen wir in den ältesten Monumenten zu entdecken, wo wir vielmehr in zahlreichen Fällen anerkennen müssen, dass einzelne Motive von der heidnischen Antike entlehnt sind. Aber das ist nicht Alles. Um das Verhältniss zur heidnischen Antike nach seinem Umfang richtig verstehen zu können, muss zunächst die voraufgehende Entwicklung derselben nach ihren Grundzügen näher beleuchtet und mit den Anfängen der christlichen darstellenden Kunst in Parellele gestellt werden.

Nach den auf uns gekommenen Resten antiker römischer Malereien in Pompeji und in Rom zu urtheilen, war die Malerei im Grossen und Ganzen auf die Rangstufe des Kunsthandwerks herabgesunken und entbehrte des Anrechts auf eine gleich hohe Stellung, wie sie dort die Bronzesculptur, anderwärts die Plastik im Allgemeinen noch behaupteten. Die musivischen Bilder kämpfender Gladiatoren aus den Thermen des Caracalla, die Miniaturen zur Ilias auf der ambrosianischen Bibliothek in Mailand und die zum Virgil auf der vaticanischen in Rom stehen dafür ein, dass die antik-heidnische Malerei des dritten, vierten und fünften Jahrhunderts aus den Schranken einer rein decorativen Behandlung geschichtlicher Vorgänge nicht heraustrat. Für die Lösung monumentaler Aufgaben fehlte es an Aufträgen, während die Malerei im Dienste des privaten Hausbedarfes um so umfangreichere Thätigkeit zu entfalten berufen war. Man kann es nicht leugnen, monumentaler Styl kam in der Malerei erst wieder zur Herrschaft, als die christlichen Gemeindehäuser unter dem Schutze eines spät erworbenen Friedens mit einem ihrer Bestimmung würdigen Schmucke auszustatten waren. Wie kam es aber zu diesem Styl?

Nach einer über die Kunstübung in den christlichen Katakomben weit verbreiteten Ansicht wäre die nachconstantinische

monumentale Kunst nur die Ausgestaltung der dort vorbereiteten Kunstweise. Nichts irriger als diese Anschauung. Wo finden sich denn unter den Mosaiken Ravenna's oder anderwärts Darstellungen, welche entweder nach ihrem Inhalte oder auch nur nach ihrer Form auf solche Vorbilder zurückgehen? Vereinzelte Ausnahmen, welche zu verzeichnen waren, können hier billiger Weise nicht in Rechnung gesetzt werden, da sie nur als letzte Reminiscenzen einer sonst schon völlig der Vergessenheit anheimgegebenen Geschmacksrichtung auftreten. Wie war es aber möglich, dass andere Darstellungen, wie die Bilder des „Guten Hirten" und der Taufe Christi, so ganz aus dem Zusammenhange der voraufgehenden Entwicklung herausfallen konnten, obwohl sie die nämlichen Gegenstände behandeln? Es sind uns heutigen Tages noch etwa dreihundert Katakomben-Bilder in den Coemeterien der römischen Campagna, in Neapel, Syrakus und Alexandrien erhalten. Mit Ausnahme der letzteren finden wir überall dieselben Vorstellungen so unermüdlich wiederholt, dass man wohl behaupten darf, der frühchristliche Bilderkreis sei darin in annähernder Vollständigkeit erhalten. Ueberall dieselbe abstracte Gedankenmalerei, dieselbe Verhüllung des Thatsächlichen in Andeutungen, dieselbe umschreibende Einkleidung geschichtlicher Vorgänge, also der Aufgaben der monumentalen Malerei, in allegorische Vorstellungen. Wenn wirklich die nachconstantinische christliche Kunst die Auferstehungsfeier der älteren christlichen Malerei bedeutete, wenn die Kunst dieser mit dem Zeitalter Constantin's zum Abschluss gelangenden Epoche in der That die Vorbereitung oder nur Vorbedingung der späteren in den Mosaiken Ravenna's ihren Höhepunkt erreichenden Kunst enthielte, dann müsste die erstere zur letzteren wohl ein verwandtes Verhältniss einnehmen, wie etwa die Entwürfe grosser Meister in ihren Handzeichnungen zu ihren ausgeführten Werken. Es müsste dann ein leichtes sein, die Entwicklung der malerischen Vorstellungen stufenweis zu verfolgen. Aber von einem solchen Wechselverhältniss kann ebensowenig die Rede sein, als in der Schriftsprache ägyptischer Hieroglyphen die Elemente der darstellenden Kunst gefunden werden können.

Für die vollständige Würdigung der altchristlichen kirchlichen Malerei in ihrer kunstgeschichtlichen Stellung erscheint

es nöthig, noch einen vergleichenden Blick auf die Entwicklung der heidnisch-antiken Plastik in der nachhadrianischen Zeit zu werfen. Unter den uns erhaltenen Arbeiten monumentalen Styles stehen hier in erster Linie die Reliefs an den Triumphbögen, welche der römische Senat zu Ehren des Septimus Severus, des Caracalla und Geta (203) und zu Ehren Constantin's des Grossen (326) neben dem römischen Forum setzen liess. Man muss sie geradezu die Leichensteine der antiken Kunst nennen. Steinmetzen der sogenannten dunklen Jahrhunderte des Mittelalters dürften sich wohl rühmen, dem Reliefstyl dieser classischen Zeit beinahe zum Verwechseln nahe gekommen zu sein, um für ihr Unvermögen in den abstossend rohen Darstellungen von ihrer Hand Verzeihung zu finden. Es lohnt sich wohl der Mühe, diese und ähnliche Monumente der heidnischen Antike mit den christlichen Sculpturen derselben oder einer wenig späteren Zeit zu vergleichen. Das lateranische Museum in Rom besitzt deren eine ausnehmend grosse Auswahl. Sie dienen zum Schmuck von Sarkophagwänden und sind in überwiegender Mehrzahl aus den Atrien der alten Basiliken dorthin zusammengetragen. Gewiss haben wir es hier nur mit bescheidenen Handwerksleistungen von privater Bestimmung zu thun. Wenn aber in Werken aus der Verfallszeit Unterscheidungen überhaupt noch zugelassen werden, so muss man sagen, dass hier eine viel edlere Formensprache, eine grössere Sorgfalt in der Ausführung der Köpfe und in der Anordnung der Gewänder, ja ein oft übertreibender Fleiss in der Durchbildung der Bildfläche zum Zweck malerischer Wirkung anzutreffen ist. Jene öffentlichen Monumente, welche Ehrenmale der Nation zu sein beanspruchen, müssen ohne Widerrede dagegen zurücktreten. Dasselbe lateranische Museum bewahrt unter den classischen Antiken auch eine Anzahl von Reliefs, welche nach dem Inhalt der Darstellungen aus heidnischen Ateliers stammen und, nach der Technik zu urtheilen, in den letzten Zeiten des „Paganismus", etwa in den Tagen eines Quintus Symmachus[1]) oder eines Virius Nicomachus Flavianus (392) entstanden sein mögen. Wären die Gegenstände der Darstellung nicht durchaus heid-

[1]) Er war Stadtpräfect im Jahre 384.



nisch[1]), so könnte man jene Reliefs mit vollem Recht im finsteren Mittelalter entstanden denken[2]). Es soll hier nicht geleugnet werden, dass aus heidnischen Ateliers im dritten und vierten Jahrhundert ausnahmsweise auch Besseres hervorging[3]), aber im Grossen und Ganzen wird doch die Reihe der Kaiserbüsten aus jener Zeit, welche das capitolinische Museum in Rom bewahrt, als ein im Allgemeinen richtiger und zuverlässiger Gradmesser gebraucht werden dürfen für die Erkenntniss der immer tiefer, ja bis zu völliger Impotenz herabsinkenden Technik heidnischer Steinmetzen. Auch das ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung, dass unter den auf uns gekommenen Sculpturwerken der nachhadrianischen Zeit die christlichen die überwiegende Mehrzahl bilden. Wir beschränken uns auf diese Andeutungen, da es ausserhalb des Bereiches unserer Aufgabe liegt, die qualitative Verschiedenheit der antik-christlichen und der antik-heidnischen Kunstpflege im letzten Säculum der heidnischen Staatsform eingehend zu erörtern.

Neben diese bildende Kunst in dermassen kläglicher und elender Verfassung, dass die Geschichtsschreibung ihre eingehende Charakteristik gern übergeht, treten plötzlich in den Mosaiken der christlichen Kirchen monumentale Compositionen, welche nach dem übereinstimmenden Urtheil der Kritiker nicht allein wegen der relativ hohen technischen Vollendung, sondern auch nach ihrem ideellen Gehalt Beifall und Bewunderung verdienen. Man sagt, ihre Verwandtschaft mit der classischen Antike sei nicht ihr geringster Vorzug[4]).

---

1) z. B. Adonisrelief u. A. im ersten Saal. Vgl. Benndorf u. Schöne, Die antiken Bildwerke des lateran. Museums (Nr. 50 und 38).

2) Dass es um die Kunst in hellenischen Städten damals nicht besser bestellt war, beweisen u. a. einzelne Monumente im Patissia-Museum zu Athen und im Antikenmuseum des Syllogos in Smyrna. Vgl. J. P. Richter, das Antikenmuseum in Smyrna, Beiblatt zur Zeitschr. f. bild. Kunst. 1876. Nr. 38.

3) Wenn von Gabinius Vettius Probianus berichtet wird, er habe während seiner Präfectur (c. 400) die Basilica Julia ausgebessert und mit Statuen ausgeschmückt, so darf man wohl annehmen, dass hierunter Arbeiten einer früheren Zeit zu verstehen sind. Vgl. A. v. Reument, Geschichte der St. Rom I. S. 711.

4) Wir geben hier der bewährten und vom kunstarchäologischen Interesse gewiss nicht beeinflussten Kritik eines Cavalcaselle und Crowe in



Wir können uns mit einer allgemeinen Anerkennung dieser Thatsache nicht begnügen, nachdem wir uns überzeugt haben, dass der damalige Zustand der darstellenden Kunst in der altchristlichen Cultur einerseits, in der heidnischen andererseits einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang mit der christlichen Mosaikmalerei nicht erkennen lässt, also auch nicht die Voraussetzungen enthält, auf welche die hohe Werthschätzung, insbesondere die Zusammenstellung mit der Antike sich berufen müsste. Aus der Natur der Zeitverhältnisse kann der Aufschwung der christlichen Malerei um die Wende des vierten Jahrhunderts noch weniger erklärt werden. Es bedarf nur der Erinnerung an die politischen und socialen Verhältnisse im Gefolge der Gotheninvasion, des Falles Roms und der Gothenkriege, um zu erkennen, dass die gleichzeitige Aufblüthe der christlichen Malerei dazu vielmehr im Gegensatz steht. Dann wird man nur sagen können, dieselbe sei künstlicher Weise hervorgerufen worden, darin trete die Frucht ganz ausserordentlicher Anstrengungen zu Tage. Ist es an dem, so kann die Bedeutung der Sache einer geschichtlichen Rechtfertigung umsoweniger entrathen. Wenn die gleichzeitigen Schriftsteller, welche den brennenden Fragen der Politik oder der Dogmatik ihre Feder liehen, uns die gewünschte Aufklärung nicht geben, so darf das nicht sehr befremden. Ihr Schweigen ist unmassgeblich. Auf das Interesse, welches kirchliche Würdenträger, wie Paulinus von Nola in seinen Gedichten, für die kirchliche Malerei an den Tag legen, können wir in dieser Frage kein grosses Gewicht legen, da uns jeder Massstab für den objectiven Werth des seinerseits geförderten Kunstbetriebes abgeht. Um so schwerer wiegend ist dagegen ein Zeugniss, welches sich in der Theodosianischen Gesetzsammlung vorfindet.

---

einigen Auszügen das Wort. Storia della Pitt. in Italia I, S. 14: Il musaico (von S. Costanza) sente dell' antico, in ispecie ne' tipi, ne' caratteri, nelle forme, nelle movenze etc.; S. 16: Cristo (in S. Pudenziana) rassomiglia a Giove (?), tanto ritrae dell' antico . . Anche qui l'ordine e le forme delle figure, non meno che i caratteri . . . ricordano il classico; S. 18 (S. Mar. Magg.): Il carattere e l'atteggiamento di questa figura (einer Matrone) hanno molto del classico. — Auf das Urtheil über die ravennatischen Mosaiken hier zurückzukommen ist nicht nöthig.

Im Jahre 375 erliessen die Kaiser Valentianus Valens und Gratianus ein Edict, welches den „Professoren der Malerei" eine lange Reihe sehr bedeutender Privilegien zuerkennt[1]). Die Giltigkeit des Gesetzes ist zwar nur für die Provinz Africa ausgesprochen, aber mit gutem Grunde darf man annehmen, dieselben Rechtsgrundsätze seien im übrigen römischen Reich nicht minder beobachtet worden. Zwei Jahre nach Ertheilung des Gesetzes wurden die alten Tempelgüter von Staatswegen eingezogen, und was wir sonst von jenen Kaisern wissen, berechtigt uns zu der wohlbegründeten Annahme, dass es die Absicht der Gesetzgebung war, ausschliesslich der christlichen Kunstpflege Vorschub zu leisten. Nicht sowohl Mitglieder von handwerksmässigen Malergilden, wie sie der Hausbedarf der älteren Kunstpflege in Beschäftigung setzte, sind jene „Professores" gewesen, als vielmehr Männer von einem höheren Bildungsgrad und von einer sehr geachteten bürgerlichen Stellung. Nach der Meinung des Gesetzes sollte diese nun noch gesteigert werden.

Schon in einem älteren Gesetze, welches Constantin der Grosse in seinem Todesjahr erlassen hatte (337), waren Exemptionsbestimmungen, doch von geringerem Umfange, für die Künstler erlassen worden, wobei an der Spitze die Architekten, weiterhin die Maler, Bildhauer und Mosaicisten (musivarii) be-

---

[1]) Codex Theodos. Lib. XIII. Tit. IV. leg. IV: Picturae Professores, si modo ingenui sunt, placuit, (1.) neque sui capitis censione, neque uxorum, aut etiam liberorum nomine, tributis esse munificos, (2.) et ne servos quidem Barbaros (!) in censuali adscriptione profiteri, (3.) ad negotiatorum quoque conlationem non devocari, si modo ea in mercibus habeant, quae sunt propria artis ipsorum: (4.) Pergulas et officinas in locis publicis sine pensione obtineant, si tamen in his usum propriae artis exerceant: (5.) Neve quemquam hospitem inviti recipiant. Lege praescripsimus: (6.) neve pedaneorum judicum sint obnoxii potestati: (7.) arbitriumque habeant consistendi in civitate, quam elegerint: (8.) neve ad persecutiones equorum vel ad praebendas operas devocentur: (9.) neve a judicibus ad efficiendos sacros vultus, aut publicorum operum expolitionem sine mercede cogantur. Quae omnia sic concessimus, ut si quis circa eos statuta neglexerit, ea teneatur poena, qua sacrilegi coërcentur. — Gothofredus (Commentarii Tom. V. S. 62 f.) betont das ganz aussergewöhnliche der Bestimmungen unter Nr. 6, wonach die Maler nur der höchsten Provincialgerichtsbarkeit (Rectores provinciae, vicarii) unterstellt waren, und unter Nr. 7. Unter den vultus sacri (9.) sind die Portraitbilder der Kaiser zu verstehen.



sonders namhaft gemacht wurden. Die Motivirung dieses Gesetzes war folgende: „Für die Erlernung der Künste müsse Muse gewährt werden, damit die Künstler für eigene Studien und zur Ausbildung ihrer Söhne mehr Neigung haben könnten [1])." Als derselbe Kaiser für den Bau seiner neuen Residenz am goldenen Horn um tüchtige Kräfte verlegen war, welche seine kühnen und grossartigen Pläne verwirklichen könnten, erliess er ein denkwürdiges Gesetz (334), welches sehr bezeichnend anhebt: „Wir haben sehr viel Architekten nöthig, aber weil es keine gibt", — so sollen wissenschaftlich gebildete junge Leute zu diesem Studium angehalten und dann von Abgaben befreit werden [2]). Dass die Absichten der kaiserlichen Gesetzgebung die gewünschten Resultate erzielt haben, und die von ihr in's Leben gerufenen Bauschulen sich sogar glänzend bewährten, dafür bürgen die noch erhaltenen kirchlichen Monumente aus constantinischer und nachconstantinischer Zeit. Man mag nun die christlichen Basiliken oder auch nur die späteren Kuppelbauten in's Auge fassen, in jedem Falle wird man die streng wissenschaftliche Schulung und die hohe Ausbildung des Geschmacks der ausführenden Architekten anerkennen müssen. Was aber die kaiserlichen Malerschulen betrifft, so werden wir annehmen dürfen, dass die Entwicklung und Entfaltung der Kunst hier eine minder schnelle gewesen sei. Diese Vermuthung gründet sich einmal darauf, dass an den Mosaiken aus constantinischer Zeit noch eine gewisse stylistische Unreife im Vergleich mit den späteren Arbeiten sich zu erkennen gibt [3]). Dann ist

---

[1]) Codex Theodos. Lib. XIII. Tit. IV, leg II. Die citirte Stelle lautet wörtlich: Siquidem ediscendis artibus otium sit adcommodandum, quo magis cupiant et ipsi peritiores fieri et suos filios erudire.

[2]) Codex Theodos. Lib. XIII. Tit. IV, leg. I.

[3]) E. Müntz (Notes sur les Mosaiques Chrétiennes de l'Italie II. in der Revue archéologique 1876) urtheilt treffend über die Mosaiken von S. Costanza bei Rom: Contentons-nous ... de constater le caractère vague et incertain de la composition; elle a dû être une des plus anciennes dans lesquelles on se soit essayé, car autrement l'artiste aurait fait preuve de moins d'inexpérience et aurait formulé sa pensée avec une netteté plus grande. Und weiterhin: L'artiste s'est vu forcé de chercher une forme nouvelle pour des idées jusqu'alors rarement ou presque jamais exprimées... Mais ses forces trahissent son ardeur, on peut poursuivre la trace de ses tâtonnements jusque dans les moindres détails de la composition.

es mehr als wahrscheinlich, dass erst nach der Vollendung der Monumentalbauten die Malerei, insbesondere die musivische, Gelegenheit fand, Proben ihrer Tüchtigkeit abzulegen. Damit wird es zusammenhängen, dass erst die spätere Gesetzgebung ein Interesse hatte, ihre Lehrmeister mit ganz besonderen Privilegien auszustatten.

Ueber die Organisation der neugegründeten Malerschulen sind wir völlig im Unklaren. Die Documente berichten uns nur über die sociale Stellung der Lehrmeister. Aber die grosse Zahl erhaltener Werke befähigt uns genügend, die Bestrebungen, welchen man sich dort hingab, im Allgemeinen zu bestimmen und zu charakterisiren. Sie sind zu deutlich ausgesprochen, als dass es schwer fallen könnte, sie wiederzuerkennen. Freilich, so wenig es möglich ist, mit der Handhabe einer vernünftigen Stylkritik die Summe der pompejanischen Fresken in bestimmte Gruppen zu gliedern, so dass man etwa „dieselbe Hand" in verschiedenen Bildern wiederzuerkennen vermöchte, so wenig will es uns gelingen, nach denselben Principien den Bilderbestand der römischen Katakomben zu sondiren. Ein gewisses Mass von Styllosigkeit ist nun einmal die Signatur des Kunsthandwerks, auch da noch, wo es mit genialer Freiheit schalten und walten kann[1]). Alle Mängel des Mosaikenstyles zugestanden, wird doch niemand behaupten können, dass die Arbeiten des vierten bis sechsten Jahrhunderts ähnlichen Schwierigkeiten für die kritische Bestimmung unterliegen. Wir machen vielmehr die von der inneren Werthschätzung der Kunstwerke durchaus unabhängige Beobachtung, dass nur sehr wenige Epochen der antiken vorchristlichen Kunstgeschichte uns ein so klares Bild ihrer Entwicklung bei enger chronologischer Begrenzung in noch erhaltenen Monumenten darbieten, als gerade die Mosaiken, insbesondere die ravennatischen.

Die Frage, welche uns für die Bestimmung ihres generellen Stylcharakters zunächst interessiren muss, betrifft die Vorbilder, nach welchen in den neuen Malerschulen gearbeitet wurde. Es

[1]) In Pompeji begegnet man unter den Bildern der Lararien zuweilen ganz derselben grobsinnlichen Behandlungsweise des Colorits und der Zeichnung, welche wir in den Katakomben als das Kennzeichen des dritten und vierten Jahrhunderts zu betrachten uns gewöhnt haben.



ist bekannt, dass Constantin der Grosse seine neue Residenz mit den prächtigsten Statuen der classischen Antike schmückte, welche aus Antiochien, Athen, Alexandrien, Rhodus, Sicilien und Kleinasien herbeigeschafft wurden. „Fast aller Städte Nacktheit — so schrieb der Kirchenvater Hieronymus — erhöhte den Glanz von Constantinopel"[1]). Die Bestimmung dieser Kunstwerke an ihrem neuen Aufstellungsort war eine rein äusserliche, indem sie nur als Mittel zur Erhöhung des decorativen Glanzes in Betracht kamen. Wenn sie auch auf die dort gänzlich vernachlässigte Plastik durchaus keine heilsame Wirkung ausgeübt haben[2]), so haben wir doch allen Grund anzunehmen, in den mit ernsten Aufgaben beschäftigten Malerschulen seien die damit gebotenen Vortheile auch begriffen, gewürdigt und benutzt worden. „Die classische Kunst hatte noch soviel Lebenskraft, dass die so schönen Mosaiken, welche Ravenna schmücken, von ihr inspirirt werden konnten. Insbesondere zeigen die Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia, dass jene Künstler sich an Vorbildern nicht sowohl der römischen als vielmehr der griechischen Kunst bildeten[3])". Diese ebenso feine wie sachgemässe Bemerkung von Cavalcaselle und Crowe wird auch vom Standpunkt der Geschichtsschreibung nicht beanstandet werden können, auch wenn man der Behauptung entgegentreten muss, Constantinopel sei damals schon Mittel- und Ausgangspunkt aller neuen Kunstbestrebungen gewesen. Schon die Fassung der angeführten Gesetze macht es durchaus wahrscheinlich, dass in den grösseren Städten der Provinzen locale Kunstschulen in Blüthe standen. Auch ist die Gleichartigkeit des Styles in den Denkmälern verschiedener Städte des Reiches

---

[1]) Chron. ad a. 332 (alias 334).

[2]) Davon zeugen die noch erhaltenen Sculpturen im At-meïdan (Hippodrom) und einzelne Reliefs in der Stadtmauer von Constantinopel, besonders des Griechenviertels am Hebdomon; besser sind die nach Venedig verschleppten.

[3]) Cavalcaselle e Cr., Storia I. S. 27. Wenn die Verfasser dabei bemerken, die gleichzeitigen römischen Werke ständen weit hinter den ravennatischen zurück, so können sie nur die Mosaiken von S. Paolo fuori le mura im Auge gehabt haben. Wir halten dieselben gegen die herkömmliche Ansicht nicht für gleichzeitig (vgl. S. 27, Anm. 1). Jenes Urtheil auf die Mosaiken von S. Pudenziana und S. Maria Maggiore angewandt, würde nur zu unverständlichen Widersprüchen führen (vgl. S. 119, Anm. 4).



nur soweit erkennbar, dass man daraus folgern kann, die Grundsätze der Anlehnung an die classische Antike seien auch da beobachtet worden, wo sie nicht, wie in Constantinopel, in den äusseren Verhältnissen sich schon gleichsam aufdrängten.

Der Einfluss der classischen, antik-heidnischen Sculptur gibt sich in den musivischen Malereien nach verschiedenen Seiten zu erkennen: zunächst in der Anordnung und Zeichnung der Gewänder, — ein in Stylfragen zumeist untrügliches Merkzeichen; und dann in dem vorwiegend statuarischen Charakter, welcher das innerste Wesen der ravennatischen Mosaikmalerei bildet.

Schon die Wahl der Gewänder lässt erkennen, dass die Maler mit Verleugnung des Vorbildes der Katakomben die Statuen von Göttern und Heroen, von Kaisern und Rhetoren in's Auge gefasst hatten. Aber auch die malerische Drapirung wird von ihnen verschmäht zu Gunsten einer stylvollen, wenn auch schwieriger herzustellenden Drapirung der Gewänder, welche am Körper anliegend in fein abgewogener Gruppirung des Gefälts die anatomischen Formen andeuten. Trotz der stark ausgeprägten Neigung zu prunkender Farbenwirkung ist in der Mehrzahl der Fälle in den Gewändern der weissen Farbe der Vorzug gegeben. Wie es bei dem Zeichnen nach bekleideten Mamorstatuen zu geschehen pflegt, dass die Reliefwirkung in Folge der Detailgliederung des Gefälts an Kraft verliert, so treten diese Mängel auch in den ähnlich entworfenen musivischen Figuren im Verlauf der Zeit immer mehr heraus, in den Arbeiten aus dem sechsten Jahrhundert ganz augenfällig. Das Vorbild der Marmorstatuen eignet sich nur für das Studium der Gewandung ruhig stehender Gestalten. Die Benutzung desselben war eine durchaus freie. Man copirte nicht sklavisch, sondern entlehnte und verwerthete nur die allgemeinen Normen. Doch gewisse Motive werden bald stereotyp. Andererseits war man nicht fähig, ein bewegtes Gewand, nach der Natur beobachtet, zeichnerisch zu fixiren, geschweige stylvoll zu construiren. Daher die merkwürdige Erscheinung, dass an einherschreitenden Gestalten die den Körpern anliegenden Gewandpartien auf Ruhe deuten, die flatternden Gewandzipfel dagegen auf eine hastige Bewegung, welche zwar bei bacchantischen

Tänzen beobachtet werden kann[1]), aber hier nicht mehr als ein Nothbehelf ist. Selbst ein nur in der archaischen und archaistischen Kunst der Antike angewandtes Motiv, das Zickzack übereinandergefalteter Gewandsäume, wird gern herübergenommen.

In den späteren Werken, besonders in denen aus byzantinischer Zeit, erscheinen die ursprünglichen Intentionen zum Theil sehr alterirt. In dem Bild des Kaisers Justinian mit seinem Gefolge ist die Zeichnung der Gewandung ohne jedes antike Gefühl. Hier bringen nur die Portraitköpfe die classische Schulung noch in Erinnerung, in diesem Fall die der römischen Antike, in welcher das Porträt sich einer überwiegenden Begünstigung, aber auch einer verhältnissmässig hohen Ausbildung erfreute[2]). Das Geschick in der farbigen Modellirung der Köpfe erscheint hier um so bewundernswerther, als in der musivischen Technik dem Gelingen feiner Abstufungen sehr erhebliche Schwierigkeiten im Wege standen.

Der statuarische Charakter der figürlichen Darstellungen gilt uns als ein nicht minder augenfälliges Kennzeichen der Abhängigkeit von der Plastik der classischen Antike. Wir werden darauf gewiesen, mögen wir nun Einzelgestalten oder die Compositionen und die Bildercyklen im Grossen und Ganzen in's Auge fassen. Der Habitus der ruhig stehenden Apostel im Mausoleum der Placidia und auch noch in den Heiligen der Gothenzeit in S. Apollinare nuovo ist dermassen dem classischer Philosophenstatuen verwandt, dass man fast auf unmittelbare Nachbildungen schliessen möchte. So wenig ist für die malerische Conception von dem Princip der statuarischen Plastik abgewichen. Gewiss lag es nahe, aus dem vorhandenen bildnerischen Ideal des Philosophen und Rhetor das zu erfindende des Apostels und Propheten zu construiren. Hält man Umschau im Bilderkreis der ravennatischen Mosaiken, so fällt das Ueberwiegen der Einzelgestalten auf. Betrachtet man dann die Gruppenbilder näher, so wird das Auge weniger von dem

[1]) Aehnliches kann man heutigen Tages noch bei neugriechischen Volkstänzen wahrnehmen.

[2]) Das Patissia-Museum in Athen ist auffallend reich an Portraitbüsten aus nachaugusteischer Zeit in einer Technik, welche nicht minder „römisch" ist als diejenige, welche gleichzeitig in Rom selbst gehandhabt wurde.

Ganzen der Composition als von einzeln heraustretenden Gestalten gefesselt. In den Apostelprocessionen der Baptisterien ist das Princip der Composition das der Aufreihung. In dem Bild Moses auf dem Sinai in S. Vitale erscheint das Volk am Fusse des Berges als belanglose Beigabe im Verhältniss zur Charakteristik der Hauptperson. In den symbolischen und in den Passionsbildern von S. Apollinare nuovo entbehrt die Gruppirung mehr oder minder empfindlich des einheitlichen Zusammenschlusses: Schäden, welche durch das Mittel einer wohlgelungenen Mimik verhüllt werden, aber der Mangel eines rhythmischen Linienflusses bleibt bestehen. An Einzelstatuen konnte dieser nun einmal auch beim besten Willen nicht studirt werden.

Die normative Bedeutung der statuarischen Plastik in der Genesis des Mosaikenstyles macht sich selbst in der Behandlung der Landschaft fühlbar. Mit alleiniger Ausnahme des Bildes des „Guten Hirten" im Mausoleum der Placidia fehlt es an der nöthigen Durchbildung derselben. Noch mehr, nicht einmal die Einheit ihrer Theile, wie sie dem objectiven Blick bei der Beobachtung der Natur nicht entgehen kann, findet ihr Recht. Wo die Probleme so einfach sind, wie in den verschiedenen Wunderbildern, reicht die Erklärung nicht aus, die schwindende Kenntniss der Gesetze der Perspective trage allein die Schuld, umsoweniger als die weit schwierigeren Verkürzungen in der Zeichnung des Figürlichen noch mit Verständniss behandelt werden. Hier wird man sagen dürfen, dass die Landschaft nur insoweit für zulässig erachtet und demgemäss ausgebildet wurde, als ihre Darstellung für die Aufstellung der Figuren unbedingt nöthig war. Sie leistet nur den Dienst eines Hilfspostamentes und ist niemals decoratives Beiwerk. Man könnte dagegen einwenden, das Abstracte der Vorstellungen trage die Schuld, dass ein mehreres nicht gewagt worden sei. Aber da, wo beispielsweise paradiesische Vorgänge geschildert werden, begegnen uns Blumen und Palmen in der nächsten Umgebung der Personen und man hätte gewiss auch noch mehr bieten können, wenn nur die antike Malerei überhaupt als Lehrmittel benutzt worden wäre. Wollte man hier auf die Zurückhaltung hinweisen, welche schon in der Katakombenmalerei nach dieser Seite beobachtet wurde, so kann man sich nur auf das Zeugniss

der Bilder aus der Verfallszeit berufen. In den ältesten Katakombenbildern [1]) ist auf die landschaftliche Inscenirung sehr merklich Gewicht gelegt; ja selbst Landschaftsbilder, welche nur um ihrer selbst willen da sind, kommen dort vor.

Dem Gebrauch in den älteren ravennatischen Mosaiken entgegengesetzt zeigen die des sechsten Jahrhunderts in S. Vitale und in S. Apollinare in Classe eine eingehende Behandlung der Landschaft. Wenn darin ein Fortschritt liegt in dem Sinne, dass den Mängeln der früheren Kunst damit abgeholfen werden soll, so beweist doch die Art, wie dies versucht wird, dass die Zeiten vorüber waren, in denen künstlerische Anstrengungen befriedigende Resultate noch erzielen konnten. Diesen coulissenartigen Wiesengründen in ihrem verwegenen Aufbau wird man gegen die Zurückhaltung in der älteren Kunst den Vorzug nimmermehr geben können.

In Ravenna ist der Inhalt der cyklischen Darstellungen auf sehr enge Grenzen eingeschränkt. Abgesehen von den Bildern der Taufe Christi begegnen wir Compositionen, welche wenigstens den Schein historischer Gemälde annehmen, nur in dem Fries des Mittelschiffs von S. Apollinare nuovo. Schon der Ort der Anbringung [2]) dieser Bilder kann uns darüber nicht in Zweifel lassen, dass solchen Darstellungen damals nur eine untergeordnete Bedeutung zuerkannt wurde. Im Uebrigen sind es Christusbilder, Bildnisse von Aposteln, Erz- und Kirchenvätern, Engeln, Bischöfen und dergleichen mehr, was den Grundstock des ikonographischen Bilderkreises bildet: ein wahres Museum statuarischer Denkmäler. So fest war die darstellende Kunst an das einmal angenommene antike Vorbild

---

[1]) Besonders in S. Nereo ed Achilleo.

[2]) Paulinus von Nola schildert in der 9. Natalis einen ganzen Cyklus alttestamentlicher Geschichtsbilder in der Kirche des heiligen Felix daselbst, bemerkt aber einleitend (v. 512 f.):

> . . . paulumque supina fatiges
> Colla, reclinato dum perlegis omnia vultu.

Diese Mahnung ist bei der Betrachtung der historischen Darstellungen in Ravenna gewiss nicht minder von Nöthen.

gefesselt, dass ein Fortschritt darüber hinaus wenigstens in Ravenna kaum noch möglich schien. Die Christus- und Apostelbilder in S. Vitale und in der erzbischöflichen Capelle sind nur noch Büsten in Medaillons, während die Rangstellung der historischen Kunst in den Mosaiken von S. Apollinare in Classe geradezu eine unwürdige genannt werden muss.

Die kirchlichen Interessen der Zeit standen mit dem Geiste der statuarischen Malerei völlig im Einklang. Das Zeitalter Constantin's ist in der Geschichte des Christenthums insofern epochemachend, als dieses damals schon auch von der Gemeinde als Dogma begriffen wurde. Das Dogma rechnet mit Autoritäten sowohl des Zeitalters, als auch der Vergangenheit. Indem die darstellende Kunst im Dienst der Kirche in die Nothwendigkeit versetzt wurde, mit diesem Factor zu rechnen, konnte sie derartigen Anforderungen um so leichter und um so besser nachkommen, als die dazu berufenen Maler das Material, welches ihnen selbst als Bildungsmittel gedient hatte, nicht besser hätten verwerthen können.

Für die Charakteristik einzelner Gestalten, deren Darstellung in grösserer Anzahl man zunächst begehrte, war Würde und Gravität der Erscheinung vor Allem nöthig. Man wird nicht leugnen können, dass man in den kaiserlichen Malerschulen es wohl verstanden hat, die Vorbilder der classischen Antike dem religiösen Geiste der Zeit entsprechend umzuformen. Hiefür dürften freilich in der Mehrzahl der Fälle weniger abstracte Idealvorstellungen massgebend gewesen sein, als vielmehr eine ziemlich directe Bezugnahme auf das Vorbild der Natur. Gewiss war die Zeit selbst noch reich an persönlichen Erscheinungen, welche in ihrem physiognomischen Typus den religiösen Idealen mehr oder minder entsprachen, aber damit war doch schon eine abschüssige Bahn betreten. Immer weiter griff die Bewunderung ascetischer Einsiedler um sich, und es währte nicht lange, so hielt das Ideal solcher die Cultur negirender Naturmenschen seinen feierlichen Einzug auch in der darstellenden Kunst. Zuerst, weil da am ehesten mit einem Scheine des Rechtes, in der Auffassung des Täufers Johannes (im arianischen Baptisterium). Es währte nicht lange, so fiel auch schon der ganze Bilderkreis solchen Idealvorstellun-

gen zum Opfer[1]). Aber diese Phase der Entwicklung liegt jenseits der ravennatischen monumentalen Kunst.

Für die Entscheidung der noch offenen Frage nach der Entstehung des typischen Christusportraits bieten die Mosaiken von Ravenna sehr wichtige Materialien. Wenn man die darauf gerichteten Untersuchungen mit dem Bilderkreise der Katakomben einleiten möchte, so wird das Resultat nicht eben der Erwartung entsprechen. Die Darstellungen Christi vermeiden dort so absichtlich den Schein einer historischen Auffassung, dass in dem beständigen Wechsel kein anderes gemeinsames Merkmal erkannt werden kann, als etwa der Mangel des Bartes[2]). Wenn auch die ravennatischen Christustypen unter sich noch sehr verschieden sind, so beweist doch die jedesmalige Bestimmtheit der Auffassung, dass seine Fixirung wenigstens Gegenstand der künstlerischen Bestrebungen geworden war. Es ist hier nicht der Ort, das gegenseitige Verhältniss der verschiedenen Auffassungen näher zu untersuchen, umsoweniger, als die Erörterung dieser dem Gebiet der Kunstarchäologie angehörenden Frage nur im Zusammenhange mit den auswärtigen Monumenten möglich ist. So liegt auch der Zeitpunkt, in welchem die typische Auffassung der Apostel allgemein giltige Normen annahm, jenseits der in Ravenna vertretenen Kunstepoche[3]). Man mag nun die Aufmerksamkeit Detailfragen zuwenden oder dem Allgemeinen der künstlerischen

---

1) Das erstemal findet sich meines Erachtens die ascetische Auffassung des Christustypus in dem Mosaik am Triumphbogen von S. Lorenzo fuori le mura bei Rom (600). So auch Vitet im Journal des Savants, 1863. S. 351.

2) Die einzige Ausnahme, welche aus den ersten vier Jahrhunderten zu verzeichnen wäre, ein arg ruinirtes lebensgrosses Brustbild Christi in der römischen Domitillakatakombe, hat wenigstens in den verbreiteten Abbildungen (z. B. Martigny, Dict. des ant. chrét. S. 333 mit beiläufig falscher Ortsangabe, zuerst bei Bosio, Roma sott. 1632. S. 253) nur den Werth einer phantastischen Reconstruction.

3) Der Typus der Apostel Petrus und Paulus war früher schon festgesetzt. Ueber den Andreastypus s. S. 74, Anm. 1. Die im späteren Byzantinismus giltige Auffassung der übrigen Apostel begegnet uns wohl das erstemal in den Medaillonbildern des Cod. gr. C. I. 2 der Turiner Universitätsbibliothek.

Darstellungen, auf jeden Fall wird man anerkennen müssen, dass die ravennatischen Mosaiken in ihrer Mehrzahl einer Epoche der Malerei angehören, in welcher die künstlerischen Vorstellungen noch im Fluss waren.

In einer Beziehung wird das Resultat der Untersuchung allerdings ein durchaus unbefriedigendes genannt werden müssen. Auf die Frage nach der Entstehung der historischen Compositionen geben die ravennatischen Mosaiken sehr ungenügend und nur beiläufig Antwort. Während die späteren Mosaiken in der Capella palatina in Palermo, im Dom von Monreale, in der Markuskirche in Venedig und in der Panagia Pantokrator Choras (jetzt Kakhrieh Djamissi) in Constantinopel eine Ueberfülle vorwiegend historischer Compositionen aufweisen, so dicht aneinander gereiht, dass die monumentale Wirkung dadurch beinahe in Frage gestellt wird, begegnen wir in Ravenna einer in stofflicher Beziehung einförmigen, fast ärmlichen, aber in der Anordnung und Auffassung um so grossartigeren und ergreifenderen Behandlung der Malerei. Aller Aufwand von Farbenpracht scheint nur dazu vorhanden zu sein, den feierlichen Ernst würdevoller Persönlichkeiten von dem Banne der Monotonie zu befreien und ihn anziehend, ja gewinnend erscheinen zu lassen.

Die plastischen Darstellungen auf den ziemlich zahlreichen Sarkophagen in Ravenna aus derselben Zeit, welcher die Mosaiken angehören, enthalten Vorstellungen, welche zu den musivischen Bildern in keinem nahen Bezuge stehen.

In technischer Beziehung meist tiefer, auf der Stufe des Handwerkes stehend, erregen sie nur Interesse wegen der eigenthümlichen, von jener Kunst unabhängigen Vorstellungen. Figürliche Darstellungen kommen im Gegensatz zu dem römischen, überhaupt lateinischen Gebrauch hier kaum vor[1]). Ins-

[1]) Auf die interessanten historischen Reliefs an der Kathedra des Maximianus kann hier nicht näher eingegangen werden (vgl. S. 43), obwohl dieselben in engen Zusammenhang mit der Geschichte der Malerei zu bringen sind. In byzantinischen Miniaturen, welche die Bibliothek des Syllogos in Smyrna besitzt, fand ich zwei jener Reliefdarstellungen treu wiederholt, andere wenig variirt. Damit sind neue Perspectiven gewonnen für die Geschichte der byzantinischen Bilderbibeln, auf welche vergleichungsweise hin-

besondere an den drei Sarkophagen im Mausoleum der Placidia begegnen wir nur den Symbolen des Kreuzes, des Lammes, der Schalen und Kronen in wechselnder Zusammenstellung, im Einklang mit den Traditionen der christlichen Plastik im Orient, beispielsweise in Constantinopel, Smyrna, Ephesus und an zahlreichen Bauten im Umkreis des syrischen Antiochien [1]). Wahrscheinlich ist hier, ähnlich den Malereien im Mittelschiff von S. Apollinare in Classe [2]), ein Ueberrest altchristlicher Symbolik im Orient erhalten. Dann aber können die ravennatischen Sculpturen nur in Zusammenstellung mit den orientalischen Monumenten eine genügende Erklärung und vollständige Würdigung finden.

---

zuweisen wir öfters Veranlassung hatten. Eine eingehende Würdigung derartiger Miniaturhandschriften gibt Piper in der Deutschen Zeitschrift für christl. Wiss. 1856. Nr. 19 und 20.

[1]) Publicirt sind nur die letzteren (de Vogüe, Syrie centrale). In Antiochien selbst fand ich ein Relief mit den Gestalten von Adam und Eva, wohl von einem Sarkophag stammend. Es sind das die einzigen figürlichen Darstellungen der altchristlichen Plastik, welche ich in den Ländern des Orients nachweisen kann.

[2]) Vgl. S. 109.

REGISTER.

K. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

